Teoria da vanguarda

PETER BÜRGER

O notável trabalho de Peter Bürger sobre as vanguardas históricas enfim ganha sua primeira edição brasileira. Em diálogo com Lukács, Adorno e Benjamin, o estudioso alemão revisita as teorias estéticas de Kant, Schiller e Hegel para propor, à luz da Teoria Crítica, uma nova compreensão dos movimentos artísticos radicais do início do século XX, sobretudo o dadaísmo e o primeiro surrealismo. Para tanto, utiliza uma "ciência crítica da literatura" que deve investigar os mecanismos de produção, distribuição e recepção do que o autor chama *instituição arte*.

Mais do que a análise de movimentos específicos, esta obra criou novas categorias e tornou-se um marco não só para os estudos das vanguardas, como para a própria teoria da arte. A discussão das idéias de Bürger segue hoje tão válida e pertinente como em 1974.

Tradução JOSÉ PEDRO ANTUNES

ISBN 978-85-7503-725-6

Teoria da vanguarda é um livro datado no bom sentido. Escrito sob o signo de mais uma derrota histórica, após o fim dos acontecimentos de maio de 1968 e o fracasso do movimento estudantil no início dos anos 70. Enfeitiçado por Adorno e ao mesmo tempo empenhado em superá-lo, impressiona o obsessivo desacordo de Peter Bürger com a teoria adorniana, da qual as suas formulações dependem, mas à qual contrapõe as teses de Walter Benjamin, Marcuse, Brecht, entre outros, no intuito de discutir a pertinência do conceito de autonomia estética (preservado por Adorno) para a explicação dos movimentos de vanguarda. Interessa-lhe identificar uma relação indissociável de tensão entre duas tradições da modernidade, que antes se definiam convencionalmente uma contra a outra: a estética da autonomia, cujo auge foi alcançado com o esteticismo do final do século XIX, e o impulso vanguardista de superação da autonomia e recondução da arte para a prática da vida. A vanguarda é o ponto de chegada da autocrítica da arte como instituição na sociedade burguesa, núcleo das teses propostas por Bürger, que privilegiam Dadá e o primeiro surrealismo. Daí ele extrai interpretações notáveis sobre o fracasso das vanguardas e outros resultados que, embora problemáticos, incitam sem parar o interesse, seja para a definição da obra não-orgânica, ou para a difícil e interminável querela vanguarda x engajamento, cujas noções vão ficando cada vez mais irreconhecíveis e hoje pedem, mais do que em 1974, reformulação.

Teoria da vanguarda tem gerado viva polêmica desde que apareceu. Mas resistiu à passagem do tempo, instigando a discussão sobre a vanguarda histórica e sobre as práticas artísticas do segundo pós-guerra. De onde vêm as objeções? Dos esteticistas sempre devotados a cultivar a autonomia, com ou sem torre de marfim, dos apóstolos da pós-modernidade, dos vanguardistas eternos. Mais insistentes têm sido as reações contra a crítica enérgica às neovanguardas (a vanguarda no poder e no mercado), tratadas por Bürger como regressivas, por promoverem a re-auratização da obra de arte e sua institucionalização.

Para quem estuda vanguarda nas circunstâncias brasileiras, a contribuição de Bürger pode se tornar imprescindível (como se tornou para mim) porque desvela um funcionamento estético e político completamente diverso daquele do contexto europeu. Ensina-nos a periodizar, a precisar os conceitos, a articular a seqüência histórica de blocos grandes – integrando dialeticamente a ruptura à tradição, a contradição explosiva à rotina do contexto. Desde o tempo do modernismo, o nosso equivalente vanguardista busca a superação do subdesenvolvimento, a modernização e a atualização cultural: esta é a sua fusão arte-vida. A experimentação formal possui aí um sentido nacional e, quase diria, civilizatório, antecipando com otimismo processos técnicos e sociais que não se cumpriram na vida prática. Tudo isso compõe uma feição engajada e construtiva de outro tipo. Até onde já pude verificar, as categorias centrais do livro de Bürger ajudam também a decifrar um fenômeno brasileiro como o das vanguardas poéticas dos anos 1950 (poesia concreta e derivados), que condensam num só impulso esteticismo, vanguarda, *engagement* e neovanguarda. Ou seja, concentram num bloco híbrido muitas temporalidades, cuja dinâmica de acumulação e superação levou na Europa quase um século para se completar.

Precisamos, portanto, ler e reler *Teoria da vanguarda* com um espanto um pouquinho bárbaro e muito nosso.

IUMNA MARIA SIMON

Teoria da vanguarda

Teoria da

Tradução JOSÉ PEDRO ANTUNES

COSACNAIFY

vanguarda

PETER BÜRGER

LEINE
DADA SOIRÉE
ROGR
DADASOFI
INLEIDING
DO
GR..SSEN
LOR
IN
REVON
PR
Dichte Vor
LYRIKbio Zum
KURT SCHW
BANALITÄT
LE FUTUR
EST MORT
EST IDIOT,
DADA EST
DADA
DADA N'EST PAS
UNE ÉCOLE LITTÉ
TZARA
ERIC SATIE
RAG-TIME-DAD

1923
BINNEN
8
Thé
Ho VAN DOESBURG
EICHer REvoLUTIon
door Kurt SCHWITTERS
BEI RHEUMATISCHEN
ZAHNENSCHMERZEN
UND KOPFWEH GENÜGEN MEIST
ZE
RSTra(TE)
RLAUt door
ER
EN
S
UNDALS SiE IN DIE TÜTE
DA WAREN ROTE KIRSCHEN DI
DA MACHTE SIE DIE TÜTE Z
DA WAR DIE TÜTE ZU.

Stücke
Rang rechts
5
4
3
2
6
Stücke
Stücke
AB
ABCD
RAOUL HAUSMAN
als Seelenmargarin
MERZ
Kaiserju
Stüc
3
ume-Stadt
1
7
Südamerika

SUMÁRIO

Observação preliminar 11
Em lugar de um prefácio à edição brasileira 15

INTRODUÇÃO
Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura 23

I. TEORIA DA VANGUARDA E CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA 45

II. SOBRE O PROBLEMA DA AUTONOMIA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA 81

III. A OBRA DE ARTE DE VANGUARDA 117

IV. VANGUARDA E ENGAJAMENTO 165

POSFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO 187

Notas 199
Bibliografia 231
Índice remissivo 245
Nota do tradutor 251
Sobre o autor 265

OBSERVAÇÃO PRELIMINAR

Se aceitarmos que a teoria estética só é substancial na medida em que reflete o desenvolvimento histórico do seu objeto, então uma *Teoria da vanguarda* é hoje um componente necessário das reflexões teóricas sobre arte.

O presente trabalho tem como ponto de partida os resultados do meu livro sobre o surrealismo.[1] Para, na medida do possível, evitar referências individuais no que se segue, remeto à leitura das análises de obras dos surrealistas contidas nesse livro. É outro, porém, o status das reflexões aqui expostas. Elas não pretendem ocupar o lugar das necessárias análises individuais, mas oferecer um marco categorial com cujo auxílio tais análises possam ser empreendidas. Os exemplos da literatura e das artes plásticas aqui introduzidos não devem ser entendidos como interpretações histórico-sociológicas de obras individuais, mas como ilustrações de uma teoria.

O trabalho é resultado do projeto *Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft* [Vanguarda e sociedade burguesa], desenvolvido na Universidade de Bremen, do semestre de verão de 1973 ao de 1974. Sem os estudantes que colaboraram no projeto e sem o interesse demonstrado pelo objeto, o trabalho não seria possível. Alguns capítulos do trabalho foram discutidos com Christa Bürger, Helene Harth, Christel Recknagel, Janek Jaroslawski, Helmut Lamprecht e Gerhard Leithäuser; a eles devo agradecer pelas observações críticas.

EM LUGAR DE UM PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Prezado tradutor,

O senhor me pede para escrever "um breve prefácio à edição brasileira", no qual eu enfoque o significado do livro para a sua recepção hoje. Devo confessar que é difícil atender a tal pedido.

O autor não é nenhum leitor privilegiado do seu texto. Sem dúvida, como qualquer outro leitor, ele tem o direito de participar da sua interpretação e de sua reinterpretação (e, sempre, toda interpretação é também uma reinterpretação); mas não deveria, na sua intervenção, pretender ser algo assim como o proprietário do sentido correto do texto. Ocorre, porém, ser extremamente difícil renunciar a essa pretensão. Daí, justamente, a explicação para o meu desconforto. Não posso falar sobre *Teoria da vanguarda* como se falasse sobre o livro de um outro, e sobre ele não quero falar como autoridade que determina o que o texto diz. O senhor vê que eu, para escrever um prefácio que corresponda às minhas representações desse gênero impossível, a mim mesmo teria de ludibriar, e tentar ler o livro como sendo de um outro – uma idéia, é bom que se diga, razoavelmente aventureira.

Se, quinze anos depois do seu aparecimento, o livro continua a ser lido, não será, supostamente então, em razão da tentativa nele empreendida de extrair do desenvolvimento da arte na sociedade burguesa as categorias da estética – e isso quer dizer historicizá-las de maneira radical? Pode ser que o contexto histórico e teórico no qual essa tentativa se desenvolve (demarcação de fronteiras com relação ao materialismo vulgar e retorno às reflexões metodológicas formuladas por Marx na introdução aos *Grundrisse*), pelo menos na República Federal da Alemanha, tenha-se perdido de vista. Mas os textos teóricos, pelo visto, costumam – respectivamente, quando em contextos modificados – desenvolver novos potenciais de significado. No caso de *Teoria da vanguarda*, é possível que isso decorra de a obra resolver teoricamente a relação de tensão entre duas tradições da modernidade estética, as quais, pelo menos no campo da teoria, antes se definiam uma contra a outra. Falo do impulso vanguardista de superação da autonomia da arte, que Benjamin absorveu em suas teses sobre a obra de arte, e da modernidade, que – baseada na estética da autonomia – está centrada na categoria de obra e tem em Adorno o seu teórico mais significativo.

Enquanto Benjamin persegue (ainda que reprimido) o projeto de uma arte pós-aurática, no qual se conjugam motivos brechtianos e surrealistas, Adorno – cuja crítica ao fantasmagórico da música de Wagner apresenta um paralelismo integral com o projeto de Benjamin –, depois de retornar do exílio americano, não deixa nenhuma dúvida sobre o fato de que, para ele, o status da autonomia é a condição de possibilidade da arte na sociedade burguesa tardia. Assim, as categorias da estética idealista, que Benjamin queria desativar com um ato de violência, acabaram por ser reintroduzidas; com o que, de um ponto de vista intrinsecamente estético, o impulso vanguardista de superação perdura dentro da categoria da ruptura. Apesar dos inúmeros motivos intelectuais comuns, seria praticamente impossível conceber uma oposição mais inconciliável do que essa que separa as teses de Benjamin sobre a obra de arte da *Teoria estética* de Adorno.

A *Teoria da vanguarda* – é o que me parece – tenta fazer dessa oposição o objeto de uma construção teórica. Reflete o projeto vanguardista de uma recondução da arte à práxis de vida, não ao deduzir desse projeto um programa estético (como o havia feito Benjamin), mas ao tentar compreender o seu fracasso. Aí começa a história dos mal-entendidos produtivos, e não se trata de "corrigi-los", mas de acatá-los. Tudo depende de se pensar um conceito de fracasso que seja complexo e em si mesmo cheio de contradições, que preserve tanto as experiências vividas no processo do fracasso quanto a consciência de que o projeto – de uma estética dissolvida no cotidiano, enquanto projeção de um alvo a ser atingido – guarda ainda o seu sentido, mesmo quando a estetização universal do cotidiano (como nos Estados Unidos) de muito parece tê-lo destituído de valor.

No fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, três momentos se cruzam: 1. o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis de vida, que é, em igual medida, resultado da lógica de desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo), como da dinâmica do desenvolvimento da sociedade burguesa (crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial); 2. a impossibilidade de realizar tal projeto sob as condições sociais dadas; 3. e, finalmente, a capacidade de resistência da instituição, cuja superação, historicamente, parecia estar na ordem do dia. O fracasso do projeto vanguardista não significa um retrocesso às condições de partida; antes, traz como conseqüência uma transformação da instituição arte, que talvez possa ser assim formulada: a instituição arte continua existindo, mas como uma instituição abalada (o "*Irrealis*", em Adorno, dá conta dessa formulação). As categorias da estética idealista não foram simplesmente tornadas válidas mais uma vez – elas perduram como categorias destituídas de valor. Joseph Beuys concebe trabalhos alegóricos; de acordo com a sua intenção, são signos que nos devem transmitir uma mensagem, mas atuam como símbolos. Quer dizer, nós os lemos no segundo plano de um esquema fomentador de vivências, que sabemos não possuir outro fundamento a não ser a própria vivência que experimentamos com o seu auxílio [cf. meu ensaio sobre Joseph Beuys, *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, 1987]. Algo mais mudou desde os movimentos históricos de vanguarda: se o esteticismo ainda podia responder de forma relativamente concisa à questão sobre o que é a arte, isso agora já não confere mais;

tal questão é lançada hoje aos próprios produtores. Se estes, dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre a determinar a sua relação com a instituição, hoje, antes de mais nada, vêem-se na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas da possibilidade da arte. Enquanto o mercado da arte se transforma cada vez mais em campo de especulação do capital internacional, virtualiza-se o marco normativo dentro do qual trabalha o artista individual. Aquilo que hoje se discute sob o infeliz verbete da "pós-modernidade" não passa de um velho problema da modernidade, evocador da famosa-famigerada proposição hegeliana do fim da arte: a sociedade burguesa não possui uma arte que lhe seja genuína, mas – contra Hegel e com Adorno, seria o caso de adicionar um complemento à proposição – precisa dela.

Terei alcançado a mágica de ler *Teoria da vanguarda* como se fosse o livro de um outro? Receio que não. Tudo o que consegui foi aproximar o velho texto de uma perspectiva que *Prosa der Moderne* (1988) justamente acaba de tornar definitiva.

Peter Bürger
Bremen, fevereiro de 1989

INTRODUÇÃO

REFLEXÕES PRELIMINARES PARA UMA CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA[1]

O mundo do sentido trasnsmitido se oferece ao intérprete apenas na medida em que o esclarece, ao mesmo tempo, sobre o seu próprio mundo.

Jürgen Habermas

HERMENÊUTICA

A ciência crítica [*kritische Wissenschaft*] distingue-se da ciência tradicional [*traditionelle Wissenschaft*] por refletir o significado social do seu próprio fazer.[2] Isto levanta determinados problemas, cujo reconhecimento é importante para a constituição de uma ciência crítica da literatura. Não me refiro àquela equiparação ingênua de motivação individual e relevância social – que pode, ocasionalmente, ser encontrada na esquerda –, mas a um problema teórico. A determinação daquilo que é socialmente relevante está em conexão com a posição política do intérprete. Isto significa: a questão sobre a relevância de um objeto não pode ser *decidida* numa sociedade antagonística através da discussão, mas pode certamente ser *discutida*. Acredito que seria já um progresso substancial na discussão científica se se tornasse óbvia a fundamentação da escolha do objeto e da colocação do problema por parte de todo cientista.

A ciência crítica – como sempre mediada – se entende como parte da práxis social. Não é "desinteressada", mas orientada pelo interesse. Este poderia ser determinado, numa primeira aproximação, como o interesse por condições razoáveis, por um mundo sem exploração e sem repressão desnecessária. Esse interesse não pode se impor na ciência da literatura de modo direto. Analisando as tentativas realizadas nesse sentido, em que a ciência materialista da literatura é medida de acordo com a formulação "se e em que forma este empreendimento é, *ao mesmo tempo,* componente necessário e útil da práxis transformadora na respectiva situação histórica concreta",[3] nos defrontamos com uma instrumentalização direta da ciência, que não poderia trazer proveito nem para a ciência nem para a práxis transformadora da sociedade. O interesse que orienta o conhecimento só pode se impor na ciência da literatura indiretamente, ao determinar as categorias com o auxílio das quais se compreendem as objetivações literárias.

A ciência crítica não consiste em pensar novas categorias para contrapor às "falsas" categorias da ciência tradicional. Antes, examina as categorias da ciência tradicional para descobrir quais questões permitem colocar e quais outras questões, já no plano da teoria (justamente pela escolha das categorias), ficam excluídas. Na ciência da literatura, é importante saber se as categorias possuem uma natureza que permita investigar a conexão entre as objetivações literárias e as relações sociais. Deve-se insistir sobre o significado do marco categorial de que se serve o pesquisador. A exemplo dos formalistas russos, pode-se descrever uma obra literária como solução para determinados problemas artísticos que são colocados pelo estágio de desenvolvimento da técnica artística na época do seu surgimento. Mas, com isso, a questão da função social estaria eliminada já no plano teórico, a menos que se chegasse a tornar reconhecível, na problemática de aparência puramente imanente à arte, um problema social.

Para criticar a teoria literária do formalismo adequadamente, faz-se necessário um marco categorial que permita tematizar a relação entre intérprete e obra literária. Apenas uma teoria que satisfizesse essa exigência seria capaz de transformar a função social do seu próprio fazer em objeto de ocupação científica. Dentro da ciência tradicional, a hermenêutica fez da relação entre obra e intérprete o centro dos seus esforços. Devemos a ela o conhecimento de que a obra de arte, como objeto de conhecimento possível, não nos é dada *tel quel*. Para identificar um texto como poema, precisamos lançar mão de um conhecimento prévio que é transmitido pela tradição. A ocupação científica com o objeto literatura começa no instante em que se chega a entrever como aparência a imediaticidade com que captamos um poema enquanto poema. As objetivações intelectuais não possuem o status de fatos; são mediadas pelas tradições. Daí que o conhecimento da literatura *apenas* pode suceder pela via do debate crítico com a tradição. E, uma vez que se deve à hermenêutica o conhecimento da transmissibilidade das objetivações intelectuais pela tradição, é natural que comecemos as nossas reflexões por uma crítica da hermenêutica tradicional.

Preconceito [*Vorurteil*] e *aplicação* [*Applikation*] são os dois importantes conceitos fundamentais da hermenêutica, desenvolvidos por Hans-Georg Gadamer no seu livro *Verdade e método*. O primeiro é utilizado por Gadamer num sentido amplo, como se dá no uso coloquial, a saber, sem significado pejorativo. Preconceito significa, quando relacionado com o processo da compreensão de textos não-familiares: o intérprete não é um mero receptor passivo que, por assim dizer, se familiariza com o texto, mas traz consigo determinadas representações que necessariamente entram na elaboração. Aplicação (uso) é, por sua vez, toda interpretação, na medida em que brote de um determinado interesse presente. Gadamer enfatiza "que, na compreensão, sempre ocorre algo como uma aplicação do texto a ser compreendido de acordo com a situação presente do intérprete".[4] No caso da exegese de um texto da lei por um juiz, ou da exegese de um texto bíblico no sermão de um pregador religioso, o momento da aplicação pode ser imediatamente reconhecido no ato da interpretação. Mas tampouco a interpretação de um texto histórico ou literário ocorre sem referência à situação daquele que interpreta; sendo indiferente, no caso, para o conhecimento do processo, se esse intérprete possui ou não consciência disso. Atenhamo-nos ao seguinte: munido de preconceitos, o intérprete se aproxima do texto a ser compreendido e o interpreta do seu ponto de vista, aplicando-o à sua situação. Até aí, pode-se estar de acordo com Gadamer; no entanto, o recheio conteudístico que confere aos conceitos foi criticado, e com razão, sobretudo por Jürgen Habermas. "Gadamer redireciona a cognição da estrutura preconceitual [*Vorurteilsstruktur*] da compreensão, reabilitando o preconceito como tal".[5] E isto se dá na medida em que define a compreensão como "inserir-se num acontecimento da tradição".[6] Para o conservador Gadamer, a compreensão coincide afinal com a submissão à autoridade da tradição; em contraposição, Habermas apontou para a "força da reflexão", que torna transparente a estrutura preconceitual da compreensão e, com isso, consegue também romper o poder do preconceito.[7] Habermas esclarece que, para uma hermenêutica tornada autônoma, a tradição só se apresenta como poder absoluto porque não leva em conta o sistema de trabalho e dominação.[8] Desse modo, assinala aquele que deveria ser o ponto de partida para uma hermenêutica crítica.

"Nas ciências humanas", escreve Gadamer, "é sobretudo o interesse da investigação que se volta para a tradição, motivado especialmente pela respectiva atualidade e seus interesses. É apenas através da motivação do questionamento que, afinal, tema e objeto da investigação se constituem."[9] Tratando-se de um conhecimento importante, devemos reter a informação da referência de atualidade das ciências histórico-hermenêuticas; a formulação "o presente e seus interesses" supõe, no entanto, o presente como algo unitário, cujos interesses possam ser determinados. Mas não é esse o caso exatamente. Na história, até o presente, os interesses de dominadores e dominados quase nunca foram os mesmos. É apenas por estabelecer o presente como unidade monolítica, que Gadamer pode comparar a compreensão a um "inserir-se num acontecimento da tradição". Diante dessa visão, que faz do historiador um receptor passivo, deve-se insistir, com Dilthey, "que aquele que *investiga* a história é o mesmo que *faz* a história".[10] Querendo ou não, o historiador – ou seja, o intérprete – ocupa um lugar dentro das controvérsias do seu tempo. A perspectiva, a partir da qual ele observa o seu objeto, é determinada pela posição assumida dentro das forças sociais da época.

CRÍTICA DA IDEOLOGIA

Uma hermenêutica que não se impõe o objetivo da mera legitimação de tradições, mas o exame racional de sua pretensão de validade, converte-se em crítica da ideologia.[11] É sabido que o conceito de ideologia está vinculado a uma multiplicidade de significados em parte contraditórios entre si; não obstante, é imprescindível para uma ciência crítica, porque permite pensar a relação *contraditória* entre objetivações intelectuais e realidade social. No que se segue, em vez de uma tentativa de definição, abordaremos a crítica da religião mostrada por Marx na introdução à *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, na qual se desenvolve essa relação contraditória. O jovem Marx – e nisso repousa a dificuldade, mas também a fecundidade científica do seu conceito de ideologia – denuncia como *falsa consciência* um construto ideacional [*Gedankengebilde*], ao qual porém, ao mesmo tempo, não nega a *verdade*.[12]

> A religião é a autoconsciência [*Selbstbewusstsein*] e o auto-sentimento [*Selbstgefühl*] do homem, que ou bem não ganhou a si próprio ou já se perdeu novamente. Mas *o homem* não é um ser abstrato, acocorado fora do mundo. O homem – trata-se do *mundo do homem*, o Estado, a sociedade. Esse Estado, essa

> sociedade produzem a religião, uma consciência invertida do mundo, posto que são um *mundo invertido* [...]. Ela [a religião] é a realização fantástica do *ser humano*, porque o ser humano não possui nenhuma verdadeira realidade. A luta contra a religião é pois, indiretamente, a luta contra *esse mundo,* cujo *aroma* espiritual é a religião. A miséria *religiosa* é, a um só tempo, *expressão* da miséria real e *protesto* contra ela. A religião é o gemido da criatura oprimida, o estado de ânimo de um mundo sem coração, assim como é o espírito de situações das quais o espírito se acha ausente. É o *ópio* do povo. A superação da religião, enquanto superação da felicidade *ilusória* do povo, é a exigência de sua felicidade *real.* A exigência de superação das ilusões sobre sua situação é a *exigência de superação de uma situação que requer ilusões*. A crítica da religião é portanto, em *germe*, a *crítica do vale de lágrimas,* cujo *halo* é a religião.[13]

A estrutura de contradição da ideologia torna-se apreensível no exemplo da religião: 1. A religião é ilusão. O homem projeta no céu aquilo que gostaria de ver realizado na Terra. Na medida em que crê em Deus, que, na verdade, não é senão a objetificação [*Vergegenständlichung*] das qualidades humanas, o homem sucumbe a uma ilusão; 2. Mas a religião contém, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é "a *expressão* da miséria real" (pois a mera realização ideal da humanidade no céu aponta para a carência de humanidade real na sociedade humana). É também "o *protesto* contra a miséria real", pois, mesmo na sua forma alienada, os ideais religiosos são a medida daquilo que deveria existir na realidade.

O texto de Marx não estabelece, explicitamente, uma distinção entre consumidores de ideologia ("povo") e críticos da ideologia. A distinção é importante, pois só ela permite captar a particularidade do modo de observação dialético. Para aquele que crê (os consumidores de ideologia), a religião é uma experiência na qual ele se realiza como homem ("a autoconsciência e o auto-sentimento do homem"). Para o iluminista ateu, ela é o resultado de uma ilusão conscientemente construída, com a qual se assegura uma dominação ilegítima. O mérito dos defensores dessa doutrina enganosa dos clérigos foi ter colocado a questão sobre a *função* das imagens religiosas do mundo. Sua resposta, no entanto, tem pequeno alcance, porque simplesmente nega a experiência dos consumidores de ideologia. Estes se transformam em meras vítimas de uma manipulação impingida de fora. Também o crítico da ideologia se pergunta pela função social da religião; no entanto, em oposição ao defensor da doutrina enganosa dos clérigos, procura explicá-la a partir da situação social daqueles que crêem. Na miséria real, descobre a razão para a capacidade de persuasão das imagens religiosas do mundo. Nessa análise, a religião pode ser reconhecida como algo de contraditório: apesar de sua não-verdade (Deus não existe), cabe-lhe também a verdade, naturalmente como expressão da miséria e protesto contra ela. Respectivamente contraditória é sua função social: alivia a existência na miséria, na medida em que permite a experiência de uma "felicidade ilusória", mas, com isso, ao mesmo tempo, impede a produção da "verdadeira felicidade".

O significado do modelo consiste, entre outras coisas, em não estabelecer univocamente, já no plano teórico, a relação das ideologias com a realidade social, mas em apreender essa relação como contraditória e, assim, conceder à análise a margem necessária de conhecimento, de modo que esta não se torne mera demonstração de um esquema de antemão estabelecido. É importante notar: no modelo, as ideologias não são apreendidas como cópia, no sentido de uma duplicação da realidade social, mas como *produto* da práxis humana. São o resultado de uma atividade que *responde* a uma realidade experimentada como insuficiente. (O ser humano, sendo-lhe negada a "verdadeira realidade", isto é, a possibilidade de um desenvolvimento humano na realidade, é impelido à "realização fantástica" de si mesmo na esfera da religião.) As ideologias não são o mero reflexo de determinadas condições sociais; são parte do todo social enquanto resultado da práxis humana. "Os momentos ideológicos não 'ocultam' apenas os interesses econômicos, não são meras bandeiras e senhas de combate, mas partes e elementos da própria luta real."[14]

Merece ênfase também o conceito de crítica subjacente ao modelo de Marx. A crítica não é concebida como juízo, que contrapõe abruptamente sua própria verdade à não-verdade da ideologia, mas como *produção* de conhecimentos. A crítica procura separar a verdade e a não-verdade da ideologia (em grego, como sabemos, *krinein* quer dizer divorciar, separar). O momento de verdade está, com efeito, genuinamente contido na ideologia, mas só é libertado pela crítica. (A crítica da religião, ao destruir a aparência da existência real de Deus e do outro mundo, possibilita o conhecimento do momento de verdade da religião, a saber, seu caráter de protesto.)

O modelo marxista da crítica dialética da ideologia foi transposto, entre outros, por Georg Lukács e por Theodor W. Adorno para a análise de obras individuais e de conjuntos de obras.[15] É assim, por exemplo, que Lukács interpreta a novela de Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts* [Da vida de um imprestável], como expressão de uma revolta contra a "azáfama desumana da vida moderna, contra a 'eficiência', contra a 'presteza' dos velhos e novos filisteus". Assim, ao servir-se aqui dos conceitos de Eichendorff, Lukács quer sugerir que o protesto neles contido permanece no plano do fenômeno, sem, contudo, apreender a essência dos contextos a partir dos quais esses fenômenos pudessem primeiro ser entendidos.

> Toda oposição exaltada caracteriza-se pelo fato de, às vezes, e sagazmente, pôr a descoberto as contradições da sociedade capitalista, por combatê-las com genuína exasperação e com certeira ironia, sem chegar, no entanto, a compreender-lhes a essência. Daí decorre, na maioria dos casos, uma distorção exagerada dos problemas, um ponto em que a crítica correta se converte em não-verdade social. Desse modo, a denúncia do desnudamento das contradições da divisão capitalista de trabalho transforma-se numa glorificação acrítica das circunstâncias sociais que ainda não haviam conhecido esta divisão de trabalho; eis a fonte do entusiasmo pela Idade Média.[16]

Na medida em que Eichendorff critica os fenômenos de alienação da vida (burguesa) de trabalho, que permite que seus fins lhes sejam prescritos de fora e que, à custa do ócio, retém a imagem de uma vida livre (caracterizada pela autodeterminação), atribui verdade ao *imprestável* [*Taugenichts*]. Contudo, a crítica romântica ao princípio burguês da racionalidade-voltada-para-os-fins [*Zweckrationalität*] torna-se não-verdadeira, no ponto em que se transforma em cega glorificação das condições de vida pré-burguesa.

Por longo tempo, a polêmica entre Lukács e Adorno ocultou ainda o conhecimento das afinidades entre esses dois marxistas-hegelianos, que repousam, sobretudo, no método da crítica dialética. Apesar de ser um golpe contra Lukács – que caracterizava Eichendorff como "romântico feudal" –, a seguinte citação permite reconhecer que também Adorno descobre em Eichendorff essa estrutura de contradição, chamada por Lukács de anticapitalismo romântico.

> É tão evidente o quanto a perspectiva de Eichendorff procede dos despossuídos feudais, que sobre isso soaria ingênua uma crítica social. Porém, subjacente a seu modo de pensar estava não apenas a restauração da ordem desmoronada como também a resistência contra a tendência destrutiva do próprio burguês.[17]

Aquilo que Lukács e Adorno adotam do modelo de Marx é a análise dialética do objeto ideológico. Este é apreendido como contraditório, sendo tarefa da crítica expressar essa contraditoriedade em conceitos. No entanto, pelo menos duas diferenças essenciais podem ser constatadas com relação ao procedimento do jovem

Marx. Para ele, crítica da religião e crítica da sociedade coincidem de modo geral. A crítica destrói as ilusões religiosas (não o conteúdo de verdade da religião) para tornar o homem capaz de agir: "A crítica da religião tira a ilusão do homem, para que ele pense, aja, dê forma à sua realidade como homem livre de ilusões, dono de sua razão".[18] Na transposição do modelo para obras literárias individuais ou conjuntos de obras, esse objetivo não deve ser tomado *tel quel*, porque não possuem o mesmo status que a religião (a isso retornaremos). A relação entre crítica da ideologia e crítica da sociedade é, em Lukács e Adorno, francamente diversa da encontrada no jovem Marx. É que a análise crítico-ideológica de obras pressupõe uma construção da história. O caráter contraditório da obra de Eichendorff só se torna apreensível no confronto com a realidade social à qual responde – o período da transição da sociedade feudal para a sociedade burguesa. Essa análise crítico-ideológica de obras também faz a crítica da sociedade, ainda que apenas de maneira indireta. Ao libertar o conteúdo social das obras, opõe-se às outras tentativas de apropriação que ou escamoteiam o momento de protesto nas obras ou sumariamente levam os seus conteúdos ao desaparecimento, rarefazendo o estético até torná-lo uma forma vazia.

ANÁLISE DA FUNÇÃO

A análise crítico-ideológica de obras se distingue ainda do modelo de Marx num outro aspecto: pela ampla renúncia à apreensão da função social do objeto ideológico. Enquanto Marx, além do caráter contraditório da religião, discute ainda o caráter contraditório da função social da religião (que é consolo e, com isso, ao mesmo tempo impede a ação transformadora da sociedade), na análise individual, tal como a exercitam Lukács e Adorno, a problemática da função é amplamente *desfocada*. Esse *desfocamento* requer com mais razão ainda uma explicação, se considerarmos que o aspecto da função é inerente ao modelo de Marx. A renúncia de Lukács e Adorno a uma discussão da função social da arte torna-se compreensível, ao nos darmos conta de que ambos fazem da estética da autonomia – não importa quão modificada – o ponto de fuga de suas análises. Ora, na estética da autonomia está implícita uma determinação da função da arte.[19] Ela é concebida como aquela esfera social que se destaca da existência do cotidiano burguês, ordenado segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins, achando-se, por isso justamente, numa situação que permite criticá-lo.

"É social, na arte, seu movimento imanente contra a sociedade, não sua tomada manifesta de posição [...]. Tanto quanto se possa predicar das obras de arte uma função social, esta só pode ser sua carência de função."[20]

Adorno, obviamente, emprega aqui o conceito de função com significado diverso: em primeiro lugar, como categoria descritiva neutra, depois com uma conotação negativa, no sentido de sujeição às reificadas atribuições de propósitos [*Zwecksetzungen*] da vida burguesa. Por esta razão, Adorno renuncia também a uma análise de função, porque supõe, por trás disso, a tentativa de submeter a arte a fins estabelecidos fora dela. Isto se torna claro na sua polêmica com a pesquisa positivista do efeito.[21] Os efeitos são, para Adorno, algo exterior às obras de arte.

O interesse pela decifração social da arte deve voltar-se para ela própria, em vez de se satisfazer com a descoberta e com a classificação dos efeitos que, por razões sociais, muitas vezes divergem inteiramente das obras de arte e de seu conteúdo social objetivo.[22]

Sem mediações, obra e efeito aqui se defrontam. Enquanto aquela diz a verdade sobre a sociedade, acha-se este instalado no âmbito da reificação, contra a qual protesta a arte autêntica. Numa sociedade em que todas as relações humanas se acham radicalmente reificadas, também o trato com as obras de arte fica sujeito a esse princípio. Por conseguinte, a pesquisa do efeito pode, quando muito, apreender a reificação universal, mas nada de essencial às obras de arte.[23]

Está claro até aqui o fato de a delimitação do aspecto da função ter, em Adorno, razões sistemáticas a serem buscadas em sua estética e na teoria social que a fundamenta. Nas formulações citadas logo acima, salta aos olhos o fato de Adorno contrapor um conceito especulativo de obra de arte, pelo qual é tributário da estética do idealismo, a um conceito positivista do efeito. Mas, com isso, renuncia à possibilidade de mediar reciprocamente obra e efeito. Segundo Adorno – por razões sociais, como cultura igualitária que deveria ser –, a cultura burguesa fracassou. Tão-somente ainda encapsulada em obras de arte do tipo "mônada" é que se pode expressar a verdade sobre esta sociedade. É esta a função da arte que Adorno pode designar como "ausência de função", porque nela toda e qualquer idéia voltada para um efeito transformador se acha anulada.

Se é verdade que, nas análises crítico-ideológicas de obras literárias individuais como aquelas efetuadas por Adorno e Lukács, o aspecto da função aparece em segundo plano, então a questão que se levanta é sobre a possibilidade de uma transposição do modelo marxista da crítica dialética para as objetivações artísticas, na qual este aspecto não seja perdido. Pode-se ler o ensaio de Herbert Marcuse, "Sobre o caráter afirmativo da cultura", como tentativa de realizar uma tal transposição.[24] Marcuse oferece uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa. De acordo com essa *determinação*, a função da arte é contraditória: por um lado, mostra "verdades esquecidas" (e, com isso, protesta contra uma realidade na qual estas verdades não possuem validade alguma); por outro lado, as verdades são desatualizadas através do *medium* da aparência estética (estabilizando, assim, as mesmas condições sociais contra as quais protesta). Não é difícil reconhecer que Marcuse toma como orientação o modelo da crítica marxista da religião: tal como Marx aponta, na religião, um momento de estabilização das más condições sociais (como consolo, liga-as às forças que impelem à transformação), assim Marcuse, na cultura burguesa, remete os valores humanos ao âmbito do ideal (a arte) e, com isso, elimina a questão sobre sua possível realização. E, assim como Marx reconhece na religião um momento crítico ("protesto contra a miséria real"), Marcuse aponta a aspiração humana das grandes obras da arte burguesa como protesto contra uma sociedade que não alcançou satisfazer tal aspiração.

> O ideal cultural assimilou a nostalgia de uma vida mais feliz: de humanidade, bem, alegria, verdade, solidariedade. Mas, nesse ideal, todas vêm precedidas de um acento positivo: de pertencer a um mundo mais elevado, mais puro, a um mundo não-cotidiano.[25]

Marcuse denomina afirmativa a cultura burguesa, porque ela baniu os chamados valores para uma esfera apartada da vida cotidiana.

> Seu traço decisivo é a asserção de um mundo universalmente obrigatório, a ser incondicionalmente afirmado, um mundo eternamente melhor, mais valioso, e que é essencialmente distinto do mundo factual da luta cotidiana pela existência, mas que cada indivíduo, "a partir do seu próprio interior", e sem transformar essa facticidade, pode realizar para si mesmo.[26]

O conceito de "afirmatividade" designa, portanto, a função contraditória de uma cultura que não deixa de reter "a memória daquilo que poderia ser", mas que é ao mesmo tempo "justificação da forma de vida existente".[27]

> Ela [a cultura afirmativa] aliviou, na verdade, as "relações externas" da responsabilidade pela "determinação do homem" – e, desse modo, estabiliza sua injustiça –, mas mostra-lhes também a imagem de uma ordem melhor, que foi preterida em favor da atual.[28]

Marcuse não alicerçou essa determinação da função da cultura na sociedade burguesa sobre objetivações artísticas individuais, mas sobre o seu status, se elas forem vistas como dissociadas da luta cotidiana pela existência. O modelo fixa a importante conclusão teórica de que as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida. No fundo, quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as conseqüências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo algum se devem exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade – vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade. Quanto à designação dessas condições contextuais, sugeri o conceito de *instituição arte*.

Do ensaio de Marcuse, além do conhecimento do caráter institucional da determinação de função das objetivações culturais, pode-se deduzir uma asserção sobre a função (as funções) das obras de arte na sociedade burguesa. Nesse caso, é preciso estabelecer uma distinção entre o nível do receptor e o nível da totalidade social. Ao receptor individual, a arte permite satisfazer, ainda que apenas idealmente, necessidades que se acham banidas da sua práxis cotidiana. Na fruição da arte, o indivíduo burguês, mutilado, experimenta a si mesmo como personalidade. Mas como o status da arte se encontra dissociado da práxis cotidiana, essa experiência não produz conseqüências, isto é, não pode ser integrada à práxis cotidiana.

Ausência de conseqüências não significa o mesmo que ausência de função (como sugere uma equívoca formulação anterior minha), mas designa uma função específica da arte na sociedade burguesa: a neutralização da crítica. Esta neutralização dos impulsos à ação transformadora da sociedade acha-se em estreita conexão com a função assumida pela arte na formação da subjetividade burguesa.[29]

Contra a tentativa, aqui empreendida, de – a partir da teoria crítica da cultura de Marcuse – deduzir o caráter institucional das determinações sociais da função da arte, e de, por outro lado, disso extrair uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa, podem-se levantar as seguintes objeções: nesse procedimento, o discurso sobre a arte estaria equacionado ao trato efetivo com as obras; e, quanto à sociedade burguesa, sua ideologia da arte estaria sendo, sem dúvida, apreendida criticamente, mas não aquilo que ela oculta, ou seja, a função real da arte. Numa formulação geral, esta seria a questão: em que medida o discurso institucionalizado sobre arte determina o trato efetivo com as obras? Há três respostas possíveis: ou bem pressupomos que, tendencialmente, a instituição arte/literatura e o trato efetivo com as obras são concordantes – e, nesse caso, o problema seria supérfluo –; ou supomos que o discurso institucional sobre arte nada revela sobre o trato efetivo com as obras – então a abordagem socioliterária aqui sugerida seria inadequada para apreender a função das obras de arte. Por trás disso, se esconde a ilusão empiricista de que – sem orientação de uma teoria – se possa apreender a função da arte por meio de um número infinito de pesquisas individuais. Enquanto a primeira resposta apresenta o defeito de fazer com que o problema desapareça, em lugar de resolvê-lo, peca igualmente a segunda por não conseguir estabelecer nenhuma relação a mais entre o discurso institucionalizado sobre arte e o trato com as obras. Será preciso, pois, buscar uma terceira resposta, que não apresente, já no plano teórico, nenhuma decisão acerca do problema. E sua formulação poderia ser: a relação entre a instituição arte e o trato efetivo com as obras deve ser examinada sob a perspectiva de uma relação (historicamente) em transformação. Para isso, é preciso ter clareza, sobretudo, quanto à problemática do conceito de "trato efetivo"; pois ele implica a ilusão de que esse "trato efetivo" com as obras seria, *tel quel*, acessível ao pesquisador. Todo pesquisador, que já se tenha dedicado seriamente à pesquisa histórica da recepção, sabe que isso não corresponde à verdade. O que investigamos, na maioria dos casos, são discursos sobre o trato com a literatura. Apesar disso, a distinção não é sem sentido, especialmente, aliás, quando se trata de apreender a função da arte na sociedade burguesa. Pois, se é verdade que a arte na sociedade burguesa desenvolvida é institucionalizada enquanto ideologia, não basta tornar reconhecível a estrutura de contradição desta ideologia, é necessário perguntar, também, o que essa ideologia pode estar acobertando.

I.

TEORIA DA VANGUARDA E CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA

1. A HISTORICIDADE DAS CATEGORIAS ESTÉTICAS

> *A história é inerente à teoria estética. Suas categorias são radicalmente históricas.*
>
> Adorno[1]

Por mais que possam aspirar ao conhecimento supra-historicamente válido de seu objeto, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época à qual devem seu surgimento. Eis uma conclusão a que se pode chegar com relativa facilidade, o mais das vezes a posteriori. Se as teorias estéticas são históricas, então uma teoria crítica da arte, que se esforça no sentido da elucidação do seu próprio fazer, precisa reconhecer sua própria historicidade. Em outras palavras, cumpre a função de historicizar a teoria estética.

Em primeiro lugar, será necessário esclarecer o que significa historicizar uma teoria. Não significa traduzir para a teorização estética do presente o modo de observação historicista, que compreende todos os fenômenos de um período apenas a partir deste, e que justapõe os períodos individuais em uma simultaneidade ideal (na formulação de Ranke: "igualmente próximos de Deus"). O falso objetivismo do modo de observação historicista foi criticado com razão. Pretender reavivá-lo no plano da investigação das teorias seria um absurdo.[2] Tampouco pode significar compreender todas as formações teóricas [*Theoriebildungen*] do passado apenas como degraus em direção à própria teoria. Se vistos deste modo, fragmentos de teorias do passado são descolados do seu contexto original e inseridos em um novo contexto, sem que sua conseqüente mudança de função e de significado tenha sido adequadamente refletida. A despeito de sua progressividade, a construção da história como pré-história do presente, característica das classes ascendentes, é unilateral no sentido hegeliano da palavra, na medida em que compreende apenas um lado do processo histórico, cujo outro lado se mantém preso ao falso objetivismo historicista. Por historicização da teoria deve-se entender, neste caso, uma outra coisa: a visão da conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias de uma ciência. Entendida deste modo, a historicidade de uma teoria não se fundamenta em ser expressão de um *Zeitgeist* (este, o ponto de vista historicista), nem no fato de incorporar fragmentos de teorias do passado (história como pré-história do presente), mas na existência de uma conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias. Compreender esta conexão significa historicizar uma teoria.

Contra isso, pode-se objetar que tal empreendimento necessariamente deva reclamar para si uma posição extra-histórica, e que a historicização, ao mesmo tempo, seja necessariamente uma des-historicização. Para dizer de outra forma: a constatação da historicidade da linguagem de uma ciência pressuporia um metanível, a partir do qual se pudesse fazer essa constatação; e esse metanível seria necessariamente trans-histórico (do que resultaria a tarefa da historicização do metanível, e assim por diante). O conceito de historicização não foi introduzido, aqui, no sentido de uma separação dos vários níveis da linguagem científica, mas no sentido da reflexão, que no *medium* de *uma* linguagem compreende a historicidade do seu próprio discurso.

O que se tinha em mente pode ser melhor explicado se tomarmos alguns pressupostos metodológicos fundamentais que foram formulados por Marx na sua introdução à *Contribuição à crítica da economia política*. No exemplo do trabalho, Marx mostra

> [...] como mesmo as categorias mais abstratas, apesar de sua validade (exatamente por causa de sua abstração) para todas as épocas, na verdade, são elas mesmas, na especificidade dessa abstração, igualmente o produto de relações históricas e possuem total validade apenas para e no interior dessas relações.[3]

A idéia é de difícil compreensão porque, se Marx, por um lado, diz que determinadas categorias simples são sempre válidas, por outro, ele afirma que sua generalidade se deve a relações históricas determinadas. A distinção decisiva é, então, entre a "*validade* para todas as épocas" e o *conhecimento* dessa validade geral (nos termos de Marx: "da especificidade dessa abstração"). De acordo com a tese de Marx, só as relações historicamente desenvolvidas possibilitam conhecimento. No sistema monetário, diz ele, a riqueza é compreendida ainda como dinheiro, o que significa que a conexão entre trabalho e riqueza permanece obscura. Apenas na teoria dos fisiocratas é que o trabalho vem a ser reconhecido como fonte de riqueza. Na verdade, não o trabalho como tal, mas uma determinada espécie de trabalho – a agricultura. Na economia inglesa clássica – em Adam Smith –, não mais uma determinada forma de trabalho, mas, sim, o trabalho em geral é reconhecido como fonte de riqueza. Ora, para Marx, esse não é meramente um desenvolvimento da teoria econômica; a possibilidade do progresso do conhecimento lhe parece condicionada pelo desdobramento da coisa à qual o conhecimento se dirige. Quando os fisiocratas desenvolveram sua teoria (na segunda metade do século XVIII, na França), a agricultura efetivamente ainda era o setor econômico dominante, do qual dependiam todos os outros. Por ser economicamente muito mais desenvolvida, só mesmo a Inglaterra, onde a Revolução Industrial já se havia instaurado, tendo-se interrompido assim, tendencialmente, o predomínio da agricultura sobre todos os outros setores da produção social, podia permitir o reconhecimento, por parte de Smith, de que o trabalho em geral é criador de riqueza, e não uma determinada espécie de trabalho. "A indiferença em relação a uma determinada espécie de trabalho pressupõe uma totalidade de espécies reais de trabalho bem desenvolvida, das quais nenhuma predomina mais sobre as outras."[4]

Minha tese diz, pois, que a conexão apontada por Marx no exemplo da categoria do trabalho – entre o conhecimento da validade geral de uma categoria e o desenvolvimento historicamente real do âmbito almejado por essa categoria – vale também para as objetivações artísticas. Também aqui, o pleno desenvolvimento dos elementos constituintes de um campo é condição para a possibilidade de um conhecimento adequado do objeto. No entanto, esse pleno desenvolvimento do fenômeno somente é alcançado na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual os movimentos históricos de vanguarda contrapõem a sua resposta.[5]

Esta tese poderia ser esclarecida na categoria central "meio artístico". Com o auxílio desta, pode-se reconstruir o processo artístico da criação como um processo de escolha racional entre diversos procedimentos, no qual a escolha se dá em função de um efeito a ser atingido. Tal reconstrução da produção artística pressupõe não apenas um grau relativamente alto de racionalidade nessa mesma produção, mas também que os meios artísticos se encontrem livremente disponíveis, isto é, não mais presos a um sistema de normas estilísticas, no qual – ainda que mediatizados – eles se acham encerrados. É claro que na comédia de Molière são utilizados meios artísticos, tal como em Beckett, digamos; o fato, porém, de não serem ainda reconhecidos naquela época como meios artísticos pode ser constatado com uma passada de olhos sobre a crítica de Boileau. Nela, a crítica estética é a crítica ainda direta aos meios estilísticos do cômico grotesco [*Grobkomisch*], aceitos pela camada social dominante. Na sociedade feudal-absolutista do século XVII francês, a arte ainda se acha inteiramente integrada ao estilo de vida da classe superior dominante. Ainda que a estética burguesa – em desenvolvimento no século XVIII – se liberte das normas estilísticas que associavam a arte do absolutismo feudal à camada dominante dessa sociedade, a arte continua a se orientar pelo princípio da *imitatio naturae*. Por conseguinte, os meios estilísticos, subordinados que são a um princípio estilístico (historicamente em transformação), não possuem ainda a universalidade de um meio artístico – preso tão-somente ao efeito causado no receptor.

Sem dúvida, o meio artístico é a mais geral de todas as categorias disponíveis para a descrição de obras de arte. No entanto, os procedimentos individuais só podem ser *reconhecidos* como meios artísticos a partir dos movimentos históricos de vanguarda. Pois apenas nos movimentos históricos de vanguarda os meios artísticos, em sua totalidade, passam a estar disponíveis como tais. Até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites. Mas, enquanto um estilo domina, a categoria meio artístico não é visível como geral, posto que, na verdade, ela somente ocorre como particular. Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral.

Assim, quando os formalistas russos consideram o "estranhamento" *o* procedimento da arte,[6] o reconhecimento da generalidade dessa categoria é possibilitado pelo fato de que, nos movimentos históricos de vanguarda, o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística. Tornando-se, de fato, o procedimento artístico dominante, o estranhamento pode ser reconhecido também como categoria geral. Isso não significa de forma alguma que os formalistas russos tenham apontado o estranhamento exclusivamente na arte vanguardista (ao contrário, o *Dom Quixote* e o *Tristram Shandy* são objetos privilegiados de demonstração em Chklóvski). O que se afirma é tão-somente uma conexão, efetivamente necessária, entre o princípio do choque na arte vanguardista e a percepção da validade geral da categoria do estranhamento. A conexão pode ser considerada necessária, porque só o total desdobramento da coisa (no caso, a radicalização do estranhamento no choque) torna reconhecível a validade geral da categoria. Assim, não se transfere o ato do conhecimento para a própria realidade, mas também não é negado o sujeito produtor de conhecimento. Reconhecem-se apenas como limitadas as possibilidades de conhecimento através do desenvolvimento real (histórico) do objeto.[7]

Minha tese de que só a vanguarda torna reconhecíveis, em sua generalidade, determinadas categorias gerais da obra de arte, e de que, conseqüentemente, a partir da vanguarda podem ser compreendidos os estágios precedentes do desenvolvimento do fenômeno da arte na sociedade burguesa – e não, inversamente, a vanguarda a partir dos estágios anteriores da arte – não significa que *todas* as categorias da obra de arte só atinjam seu total desenvolvimento na arte vanguardista; veremos, isto sim, que determinadas categorias, essenciais para a descrição da arte pré-vanguardista (por exemplo, a da organicidade, da subordinação das partes ao todo), são justamente negadas na obra vanguardista. Não se poderá, portanto, supor que todas as categorias (e aquilo que elas compreendem) perfaçam um desenvolvimento regular. Uma tal concepção evolucionista erradicaria exatamente aquilo que é contraditório no processo histórico em favor da idéia de um avanço linear do desenvolvimento. Ao contrário, deve-se insistir no fato de que o desenvolvimento histórico da sociedade como um todo, bem como no interior dos subsistemas, só pode ser compreendido como o resultado dos desenvolvimentos – muitas vezes contraditórios entre si – das categorias.[8]

Faz-se necessária, ainda, uma outra observação, no sentido de conferir maior precisão à tese acima formulada. Como foi dito, só a vanguarda torna reconhecíveis os meios artísticos em sua generalidade, porque, longe de reconhecê-los ainda segundo um princípio estilístico, dispõe deles como *meios artísticos*. É claro que a possibilidade de reconhecer as categorias da obra de arte na sua validade geral não é pura e simplesmente criada, *ex nihilo*, pela práxis artística de vanguarda. Ao contrário, esta possibilidade tem seu pressuposto histórico no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Desde a metade do século XIX – ou seja, depois da consolidação do domínio político da burguesia –, de tal modo se deu esse desenvolvimento, que a dialética forma–conteúdo dos produtos artísticos progressivamente foi se deslocando em favor da forma. O lado conteudístico da obra de arte, sua "mensagem", cada vez mais se retrai frente ao formal, que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais estrito. Essa predominância da forma na arte, mais ou menos a partir da metade do século XIX, pode ser compreendida, do ponto de vista da estética da produção, como disponibilidade dos meios artísticos; do ponto de vista da estética da recepção, como uma tendência à sensibilização do receptor. É importante ver a unidade do processo: os meios artísticos tornam-se disponíveis como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria do conteúdo.[9]

A partir daí, torna-se compreensível uma das teses centrais da estética de Adorno, que diz: "a chave de cada conteúdo da arte repousa na sua técnica".[10] Esta tese somente pode ser formulada, afinal, porque – nos últimos cem anos – a relação dos momentos formais (técnicos) da obra com os momentos conteudísticos (voltados para o significado) se alterou, tendo a forma se tornado de fato predominante. Torna-se, uma vez mais, reconhecível a conexão entre o desenvolvimento histórico do objeto e as categorias que servem à compreensão do campo ao qual ele pertence. Uma coisa é, sem dúvida, problemática na formulação de Adorno: a pretensão de validade geral. Se é certo que o teorema de Adorno apenas se tornou passível de formulação em razão do desenvolvimento que a arte passou a experimentar desde Baudelaire, é discutível sua pretensão de validade também para os períodos precedentes da arte. Na reflexão metodológica citada, Marx apreende o problema. Textualmente ele diz: mesmo as categorias mais abstratas só possuem "total validade" para as relações das quais elas são o produto e no interior delas. Assim, mesmo que nisso não se queira ver um furtivo historicismo da parte de Marx, coloca-se o problema da possibilidade de um conhecimento do passado que nem ceda à ilusão historicista de uma apreensão incondicional, nem simplesmente queira expressá-lo por meio de categorias que são o produto de um período subseqüente.

2. VANGUARDA COMO AUTOCRÍTICA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

Na introdução à *Contribuição à crítica* [...], Marx formula ainda uma outra idéia de grande alcance metodológico. Ela contempla justamente a possibilidade do conhecimento de formações sociais passadas, bem como dos subsistemas sociais do passado. A posição historicista, que pensa poder apreender formações sociais passadas sem relação com o presente do pesquisador, não é levada absolutamente em consideração por Marx. Para ele, na verdade, está fora de dúvida a conexão entre o desenvolvimento da coisa e o desenvolvimento das categorias (e, com isso, a historicidade do conhecimento). O que ele critica não é a ilusão historicista da possibilidade de um conhecimento histórico sem um ponto de referência igualmente histórico, mas a construção progressiva da história como pré-história do presente.

> O assim chamado desenvolvimento histórico repousa, sobretudo, no fato de que a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. E uma vez que raramente, e apenas sob condições bastante determinadas, é capaz de criticar a si mesma – não estão aqui em discussão, naturalmente, os períodos históricos que a si mesmos se compreendem como períodos de decadência –, acaba por apreendê-los [os degraus] sempre de modo unilateral.[11]

O conceito "de modo unilateral" é usado, aqui, em sentido estritamente teórico: significa que um todo contraditório não é concebido dialeticamente (na sua contraditoriedade), posto que apenas uma parte da contradição é constatada. O passado deve, portanto, ser inteiramente construído como pré-história do presente, mas essa construção apreende apenas um lado do processo contraditório do desenvolvimento histórico. Para ter sob controle o processo como um todo, deve-se ir além do presente, sendo este, naturalmente, o primeiro a tornar possível o conhecimento. Marx o faz não ao introduzir a dimensão do futuro, mas ao introduzir o conceito da autocrítica do presente.

> A religião cristã apenas se provou capaz de auxiliar na compreensão objetiva das antigas mitologias assim que, num certo grau, sua autocrítica por assim dizer estava realizada. A economia burguesa só chegou à compreensão da economia feudal, bem como da antiga e da oriental, assim que teve início a autocrítica da sociedade burguesa.[12]

Ao falar em "compreensão objetiva", Marx não pode, em absoluto, ser considerado vítima da auto-ilusão objetivista do historicismo, por tomar como indubitável a relação do conhecimento histórico com o presente. Para ele, trata-se apenas de ultrapassar a necessária "unilateralidade" da construção do passado como pré-história do presente, de modo dialético, por meio do conceito de autocrítica do presente.

Para utilizar a autocrítica, como categoria historiográfica para a descrição de um determinado estágio de desenvolvimento de uma formação social bem como de um subsistema social, antes de mais nada será necessário precisar o seu significado. Marx distingue a autocrítica de um outro tipo de crítica, citando como exemplo a "crítica que o cristianismo exercia sobre o paganismo, ou mesmo o protestantismo sobre o catolicismo".[13] Passaremos a designar esse tipo de crítica como imanente ao sistema. Sua particularidade consiste em funcionar dentro de uma instituição social. Para ficarmos no exemplo de Marx: dentro da instituição da religião, crítica imanente ao sistema é a crítica a determinadas representações religiosas em nome de outras representações religiosas. Em contraposição, a autocrítica pressupõe distância com relação às idéias religiosas em combate recíproco. Mas esta distância é tão-somente o resultado de uma crítica no fundo mais radical – a crítica à própria instituição da religião.

A diferença entre crítica imanente ao sistema e autocrítica pode ser transposta para a esfera da arte. Exemplos de crítica imanente ao sistema seriam, digamos, a crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco, ou a de Lessing às imitações alemãs da tragédia clássica francesa. A crítica funciona, aqui, dentro da instituição do teatro. Nela se defrontam, umas contra as outras, várias concepções da tragédia, as quais (passando por múltiplas mediações) se fundamentam em posições sociais. Dela cumpre distinguir um outro tipo de crítica, que atinge a instituição arte como um todo: a autocrítica da arte. O significado metodológico da categoria autocrítica consiste em apontar, também para os subsistemas da sociedade, a condição de possibilidade de uma "compreensão objetiva" dos estágios passados de seu desenvolvimento. Aplicada à arte, isso quer dizer: só quando a arte entra no estágio da autocrítica é que se torna possível a "compreensão objetiva" de épocas passadas do seu desenvolvimento. Nessa afirmação, "compreensão objetiva" não significa uma compreensão independente da posição presente do indivíduo cognoscente, mas apenas compreensão do processo geral, na medida em que, no presente deste indivíduo, este processo tenha chegado a uma conclusão – ainda que provisória.

Minha segunda tese é: com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda européia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as idéias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia. Só depois de a arte, no esteticismo, ter-se livrado inteiramente de todos os laços com a práxis vital é que o estético pôde se desenvolver "de forma pura", o que, por outro lado, tornou reconhecível a outra face da autonomia, a inconseqüência social [*gesellschaftliche Folgenlosigkeit*]. O protesto vanguardista, cujo objetivo é reconduzir a arte à práxis vital, revela a conexão entre autonomia e inconseqüência. A assim principiada autocrítica do subsistema social da arte possibilita a "compreensão objetiva" das fases passadas do seu desenvolvimento. Enquanto, por exemplo, no período do realismo, o desenvolvimento da arte foi construído segundo o ponto de vista da aproximação crescente da representação em direção à realidade, hoje uma tal construção pode ser reconhecida na sua unilateralidade. O realismo aparece agora não mais como *o* princípio da criação artística, tornando-se compreensível como soma de determinados procedimentos de época. A totalidade do processo do desenvolvimento da arte só se torna clara no estágio da autocrítica. Só depois de a arte efetivamente se libertar por inteiro de todas as relações com a práxis vital é que se tornam reconhecíveis o progressivo descolamento da arte dos contextos da práxis vital e a decorrente cristalização de uma esfera particular da experiência (isto é, o estético) como princípio de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.

O texto de Marx não oferece nenhuma resposta direta à questão sobre as condições históricas da possibilidade da autocrítica. Dele só se pode abstrair a constatação geral de que a autocrítica tem como pressuposto a total diferenciação da formação ou do subsistema social para os quais a crítica se orienta. Se transportarmos esse teorema geral para a esfera da história, resulta que o surgimento do proletariado é o pressuposto para a autocrítica da sociedade burguesa. O surgimento do proletariado possibilita justamente reconhecer o liberalismo como ideologia. O pressuposto para a autocrítica do subsistema social da religião é a perda da função de legitimação das imagens religiosas do mundo. Estas perdem sua função social na medida em que, na passagem da sociedade feudal para a sociedade burguesa, em lugar das imagens do mundo legitimadoras da dominação (que incluem também as religiosas) entra a ideologia de base da justa troca.

> Porque a *violência social* dos capitalistas se institucionaliza na forma do contrato particular de trabalho como relação de troca, e a compensação da mais-valia privadamente disponível ocupou o lugar da *dependência política*; o mercado, além da sua função cibernética, assume uma função ideológica: a relação de classe pode, na forma apolítica da dependência salarial, assumir uma forma anônima.[14]

Uma vez que a ideologia central da sociedade burguesa se acha instalada na base, as imagens do mundo legitimadoras da dominação perdem sua função. A religião passa a ser um assunto privado e, ao mesmo tempo, a crítica da instituição da religião se torna possível.

Quais são, então, as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social da arte? Na tentativa de uma resposta à questão, necessário será, sobretudo, nos precavermos frente à produção precipitada de conexões (mais ou menos do tipo: crise da arte/crise da sociedade burguesa).[15] Quando se leva a sério a idéia da relativa autonomia do subsistema social frente ao desenvolvimento da sociedade como um todo, não podemos dar como consumado o fato de que os fenômenos de crise da sociedade como um todo devessem se precipitar também numa crise do subsistema e vice-versa. Para compreender as condições de possibilidade da autocrítica do subsistema arte, faz-se indispensável construir a história do subsistema. Por sua vez, isso não pode ocorrer de modo a transformar a história da sociedade burguesa em fundamento da história da arte que se está por apreender. Com base nesse procedimento, as objetivações artísticas são confrontadas apenas com os estágios do desenvolvimento da sociedade burguesa pressupostos como conhecidos. Não se pode produzir conhecimento, uma vez pressuposto como já conhecido aquilo que é buscado (a história da arte e seu efeito social). Assim, justamente, a história da sociedade como um todo aparece, por assim dizer, como sentido da história dos subsistemas. Em contraposição, é necessário insistir na não-simultaneidade do desenvolvimento dos subsistemas. Mas isto significa: a história da sociedade burguesa só pode ser escrita como síntese das não-simultaneidades do desenvolvimento dos diversos subsistemas. As dificuldades que se opõem a um tal empreendimento são claramente reconhecíveis, sendo apontadas tão-somente para tornar compreensível a razão pela qual a história do subsistema da arte é percebida como autônoma.

Para construir a história do subsistema arte, parece-me indispensável distinguir a *instituição arte* (que funciona segundo o princípio da autonomia) do *conteúdo das obras individuais*. Aliás, somente esta distinção permite compreender a história da arte na sociedade burguesa como a história da superação da divergência entre instituição e conteúdo. A arte na sociedade burguesa (e, com efeito, já antes que a burguesia, na Revolução Francesa, conquistasse também politicamente o poder) assume um status especial, que é designado da maneira mais concisa e exata através do conceito de autonomia.

> A arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do cultural e, minadas pela ideologia de base da justa troca, as imagens tradicionalistas do mundo libertam as artes do contexto de uso ritual.[16]

Deve-se insistir em que a autonomia designa, aqui, o modo de função [*Funktionsmodus*] do subsistema social arte: sua (relativa) autonomia frente às pretensões sociais de uso.[17] Efetivamente, deve-se refletir que o descolamento da arte da práxis vital e a conseqüente cristalização de um campo particular da experiência (isto é, o estético) nem transcorrem de modo retilíneo (há significativas correntes contrárias), nem devem ser interpretados de modo adialético (algo assim como a auto-realização da arte). Trata-se muito mais de constatar que o status de autonomia da arte dentro da sociedade burguesa não resta inatacável, sendo antes um produto precário do desenvolvimento da sociedade como um todo. Esse produto pode ser submetido a um amplo questionamento por parte da sociedade (mais exatamente: pelos dominadores), tão logo lhe pareça útil tê-lo de novo a seu serviço. Isso não apenas é testemunhado pelo exemplo extremo da política fascista da arte, que liquida o status de autonomia, mas também pela longa série de processos contra artistas por alegação de atentado à moral e aos bons costumes.[18] Desse ataque ao status de autonomia por parte das instâncias sociais, deve-se distinguir aquela energia que emana dos conteúdos das obras individuais, cuja manifestação se dá na totalidade forma–conteúdo, e cujo alvo é romper a distância entre a obra e a práxis vital. A arte na sociedade burguesa vive da tensão entre moldura institucional (libertação da arte frente às pretensões sociais de uso) e os possíveis conteúdos políticos das obras individuais. Contudo, de forma alguma é estável essa relação de tensão, estando sujeita, como veremos, a uma dinâmica histórica que impele no sentido da sua superação.

Habermas empreendeu a tentativa de determinar esses "conteúdos" de uma maneira global para a arte na sociedade burguesa. "A arte é uma espécie de reserva para uma satisfação, ainda que apenas virtual, de necessidades que, por assim dizer, se tornaram ilegais no processo material de vida da sociedade burguesa."[19] Entre essas necessidades ele inclui a "relação mimética com a natureza", a "convivência solidária" e a "felicidade de uma experiência comunicativa que está desobrigada em relação aos imperativos da racionalidade-voltada-para-os-fins, e que tanto deixa espaço aberto à fantasia quanto à espontaneidade de comportamento".[20] Uma perspectiva assim – que tem sua razão de ser no quadro da definição geral da função da arte na sociedade burguesa pretendida por Habermas – seria problemática dentro do nosso contexto, por não permitir apreender o desenvolvimento histórico dos conteúdos expressos nas obras. Parece-me indispensável distinguir entre o status institucional da arte na sociedade burguesa (descolamento da obra de arte da práxis vital) e os conteúdos nela realizados (estes *podem* ser, mas não são obrigatoriamente, "necessidades residuais", no sentido de Habermas). Pois só esta distinção permite descobrir o período em que a autocrítica da arte se torna possível. Só essa distinção pode oferecer resposta à nossa questão sobre as condições históricas de possibilidade da autocrítica da arte.

Contra essa tentativa de distinguir a determinidade formal [*Formbestimmtheit*] da arte[21] (status da autonomia) da determinidade conteudística ("conteúdos" das obras de arte individuais), seria admissível a objeção de que o próprio status de autonomia pudesse ser entendido de forma conteudística. Nesse caso, compreende-se o deslocamento da organização da sociedade burguesa, organização ditada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, como aspiração a uma felicidade não permitida na sociedade. Nisso há, sem dúvida, algo de correto. A determinidade formal não permanece exterior aos conteúdos; a autonomia frente às pretensões imediatas de uso vale também para a obra conservadora do ponto de vista do seu conteúdo explícito. Exatamente isso, porém, deveria levar o pesquisador a distinguir entre o status da autonomia, que regula o funcionamento da obra individual, e o conteúdo da obra individual (bem como de conjuntos de obras). Tanto os *contes* de Voltaire quanto os poemas de Mallarmé são obras de arte autônomas; apenas que, por razões histórico-sociais, em seus contextos sociais, respectivamente diversos, o espaço que o status de autonomia confere à obra de arte é utilizado de modo diverso. Como mostra o exemplo de Voltaire, o status de autonomia não exclui, em absoluto, uma tomada de posição política do artista; o que ele efetivamente restringe é a possibilidade do efeito.

A aventada separação entre a instituição arte (cujo modo de função é a autonomia) e os conteúdos das obras, permite esboçar uma resposta à questão sobre as condições de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte. Nesse contexto, no que tange à difícil questão do surgimento histórico da instituição arte, basta constatar que o processo se conclui mais ou menos simultaneamente à luta da burguesia por sua emancipação. Os conhecimentos assentados sobre as teorias estéticas de Kant e de Schiller têm como pressuposto o total desenvolvimento da arte como esfera descolada da práxis vital. Portanto, podemos partir do fato de que, o mais tardar no final do século XVIII, a instituição arte, no sentido acima definido, se encontra inteiramente formada. Não obstante, com isso não se introduz ainda a autocrítica da arte. A idéia hegeliana de um fim do período da arte não é aceita pelos jovens hegelianos. Habermas esclarece a partir da

> [...] posição especial que a arte ocupa entre as formas [*Gestalten*] do espírito absoluto, na medida em que não assume, como é o caso da religião subjetivizada e de uma filosofia

> cientificizada, tarefas relativas aos sistemas econômico e político, absorvendo porém necessidades residuais que no "sistema das necessidades" da sociedade burguesa, justamente, não podem ser satisfeitos.[22]

Estou inclinado a supor que, por razões históricas, a autocrítica da arte *ainda não* pode ser consumada. Com efeito, a instituição arte autônoma está completamente formada, mas no seu interior atuam ainda conteúdos que são de caráter inteiramente político e se colocam, assim, contra o princípio de autonomia da instituição. Apenas no momento em que também os conteúdos perdem seu caráter político, e em que a arte ainda pretende apenas ser arte, é que a autocrítica do subsistema social arte se torna possível. Este estágio é atingido, ao final do século XIX, com o esteticismo.[23]

Por razões que estão em conexão com o desenvolvimento da burguesia depois da sua conquista de poder político na segunda metade do século XIX, a tensão entre o marco institucional e os conteúdos das obras individuais tende a desaparecer. O descolamento da práxis vital, que sempre se constituiu em status institucional da arte na sociedade burguesa, transforma-se em conteúdo das obras. Arcabouço institucional e conteúdos acabam por coincidir. O romance realista do século XIX serve ainda à autocompreensão dos burgueses. A ficção serve como *medium* para uma reflexão sobre a relação do indivíduo com a sociedade. No esteticismo, a temática perde em significado em favor de uma concentração cada vez maior dos produtores de arte no próprio *medium*. O fracasso do projeto literário principal de Mallarmé, a quase total improdutividade de Valéry durante duas décadas, a *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal são sintomas de uma crise da arte.[24] Esta, no instante em que acabara de expelir tudo quanto fosse "estranho à arte", só podia se tornar problemática para si mesma. A coincidência de instituição e conteúdos desvenda a carência de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando sua autocrítica. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda foi ter realizado esta autocrítica na prática.

3. PARA A DISCUSSÃO DA TEORIA DA ARTE DE BENJAMIN

É do conhecimento de todos que Walter Benjamin, no seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,[25] usou o conceito da perda da aura para descrever as incisivas transformações experimentadas pela arte no primeiro quartel do século XX, as quais, por outro lado, procurou explicar a partir das transformações no âmbito das técnicas de reprodução. É preciso verificar se a tese benjaminiana está apta a explicar, diretamente a partir das transformações no âmbito das forças produtivas, as condições de possibilidade da autocrítica até aqui deduzidas do desenvolvimento histórico da esfera da arte (instituição e conteúdos das obras).

Benjamin parte de um determinado tipo de relação entre obra e receptor, que ele chama de *aurática*.[26] Na verdade, o que é designado com o conceito de aura pode ser traduzido, da maneira mais simples, por inacessibilidade: "a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja".[27]

A aura tem sua origem no ritual de culto, mas, para Benjamin, o modo de recepção aurático continua sendo característico também da arte que deixou de ser sacra, desenvolvida a partir do Renascimento. Para ele, não é a cesura entre a arte sacra da Idade Média e a arte profana do Renascimento que parece ser decisiva para a história da arte, mas aquela que resulta da perda da aura. Em Benjamin, tal cesura é deduzida da transformação das técnicas de reprodução. A recepção aurática supõe, segundo ele, categorias como unicidade e autenticidade. Mas mesmo estas se tornam supérfluas diante de uma arte (como o cinema, por exemplo) cujo projeto tem seu fundamento na reprodução. A idéia decisiva de Benjamin é a de que os modos de percepção se transformam graças às transformações das técnicas de reprodução, mas que, com isso, também "ter-se-ia transformado o caráter geral da arte".[28] Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, daí por diante, na política.

Observemos, em primeiro lugar, a construção benjaminiana do desenvolvimento da arte e, a seguir, o esquema materialista de explicação por ele sugerido. O período da arte sacra, no qual a arte se acha ligada ao ritual eclesiástico, e o período da arte autônoma, surgido juntamente com a sociedade burguesa, em que, liberta do ritual, a arte dá origem a um tipo específico de percepção (o estético), são sintetizados por Benjamin sob o conceito de "arte aurática". Mas é, por diversas razões, problemática a assim sugerida periodização da história da arte. Para Benjamin, a arte aurática e a recepção individual (submersão no objeto) compõem um mesmo fenômeno. Com justiça, porém, esta característica se aplica apenas à arte tornada autônoma, e jamais à arte da Idade Média (tanto as esculturas das catedrais medievais como as representações dos mistérios eram dirigidas à recepção coletiva). A construção benjaminiana da história ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia. Uma das razões pode residir em que, com o *l'art pour l'art* e com o esteticismo, efetivamente tenha ocorrido algo assim como uma re-sacralização (ou seja, re-ritualização) da arte, a qual, no entanto, não tem nada a ver com a primitiva função sacra da arte. A arte não se insere, neste caso, em um ritual eclesiástico, adquirindo dentro dele seu valor de uso; ela produz um ritual a partir de si mesma. Em vez de inserir-se na esfera do sagrado, ela assume o lugar da religião. Essa re-sacralização, levada a efeito durante o esteticismo, pressupõe, portanto, sua total emancipação do sagrado, e esta não pode, em circunstância alguma, ser equiparada ao caráter sacro da arte medieval.

Para o julgamento da explicação materialista apresentada por Benjamin da transformação dos modos de recepção pela transformação das técnicas de reprodução, é importante termos a clareza de que ele, ao lado dessa explicação, esboçou ainda uma outra que possivelmente poderia mostrar-se mais resistente. Os artistas de vanguarda, especialmente os dadaístas, teriam tentado, como ele diz, antes mesmo da invenção do cinema, produzir efeitos cinematográficos com os meios da pintura.[29]

> Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. [...] Seus poemas são *saladas de palavras*, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colavam botões e bilhetes de passagens de ônibus, de trens etc. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a *aura* de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção.[30]

A perda da aura não é atribuída, aqui, à transformação das técnicas de reprodução, mas a uma intenção dos produtores de arte. A transformação do "caráter geral da arte" não é mais o resultado de inovações tecnológicas, sendo mediada pelo comportamento consciente de uma geração de artistas. O próprio Benjamin atribui aos dadaístas um papel de precursores apenas; eles testemunham uma "demanda" que só o novo meio técnico pode satisfazer. Mas, com isso, surge uma dificuldade: como explicar esse "pioneirismo"? Em outras palavras: a explicação da transformação do modo de recepção pela transformação das técnicas de reprodução adquire um outro lugar; não pode mais pretender explicar um processo histórico, mas, se tanto, constituir-se em hipótese para a possível *generalização* de um modo de recepção que primeiro foi tencionado pelos dadaístas. Impossível resistir de todo à impressão de que Benjamin tivesse pretendido, *ex post facto*, fundamentar materialisticamente uma descoberta devida ao convívio com a arte vanguardista, a descoberta da perda da aura da obra de arte. Não deixa de ser problemático, no entanto, esse procedimento, pois, assim, a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte, que Benjamin apreende no seu inteiro significado histórico, tornar-se-ia o mero resultado de uma transformação tecnológica. Tanto a emancipação como a expectativa emancipatória são, para Benjamin, diretamente ligadas à técnica.[31] Ora, a emancipação é um processo que pode ser efetivamente promovido por meio do desenvolvimento das forças produtivas, na medida em que estas preparam um campo de novas possibilidades disponíveis para a concretização de necessidades humanas, mas isso não pode ser pensado independentemente da consciência humana. Uma emancipação que se impusesse natural e espontaneamente seria o contrário da emancipação.

No fundo, Benjamin tenta transportar o teorema de Marx – segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas explode as relações de produção – do todo social para o subsistema arte.[32] Deve-se perguntar se essa transposição não fica sendo, afinal, mera analogia. Em Marx, o conceito de forças produtivas designa o nível de desenvolvimento tecnológico de uma determinada sociedade, nele sintetizados, assim, tanto os meios de produção objetivados em máquinas quanto as aptidões próprias dos trabalhadores para a utilização desses meios de produção. É duvidoso que daí fosse possível deduzir um conceito de forças produtivas artísticas, exatamente porque na produção artística haveria de ser difícil a subsunção, sob um único conceito, das capacidades e habilidades dos produtores e do estágio de desenvolvimento das técnicas materiais de produção e reprodução. Até agora, a produção artística tem sido um tipo de produção simples de mercadoria (e isso ainda em plena sociedade do capitalismo tardio), em que os meios materiais de produção possuem um significado relativamente ínfimo para a qualidade da peça em produção. Mas eles certamente são significativos para a possibilidade de divulgação e efeito da mesma. Há, sem dúvida, desde a invenção do cinema, um efeito retroativo das técnicas de divulgação sobre a produção. Mas as técnicas, por assim dizer, industriais de produção,[33] que se impõem dessa maneira ao menos em algumas esferas, não se mostraram "explosivas", dando-se antes uma inteira sujeição dos conteúdos da obra aos interesses de lucro. Isso fez com que, ao mesmo tempo, as potências críticas das obras desaparecessem em favor de um exercício de atitudes de consumo (até mesmo dentro das mais íntimas relações humanas).[34]

Brecht, em cujo *Processo dos três vinténs* ressoa o teorema benjaminiano da destruição da arte aurática através das novas técnicas de reprodução, é, no entanto, mais cuidadoso do que Benjamin: "Esses aparelhos, e nisso quase nada os supera, *podem ser utilizados* para a superação da antiga arte atécnica, antitécnica, da arte 'irradiante' [*'ausstrahlend'*] ligada ao religioso".[35] Em contraposição a Benjamin, que tende a atribuir aos novos meios técnicos (como o cinema) qualidade emancipatória, Brecht enfatiza o fato de, neles, estarem embutidas determinadas possibilidades; mas faz reconhecer que o desdobramento destas possibilidades depende da forma de utilização.

Pelos motivos alegados, a transposição do conceito de forças produtivas do âmbito da análise da sociedade como um todo para a esfera da arte é tão problemática quanto a transposição do conceito das relações de produção, ainda que pela única razão de achar-se este univocamente relacionado, em Marx, com a totalidade das relações sociais que regulam o trabalho e a distribuição de seus produtos. Com a instituição arte, porém, introduzimos acima um conceito que descreve as relações dentro das quais a arte é produzida, distribuída e recebida. Na sociedade burguesa, essa instituição se caracteriza, em primeira linha, pelo fato de permanecerem (relativamente) intocados por pretensões sociais de uso os produtos que funcionam dentro dela. O mérito de Benjamin consiste, pois, em ter apreendido com o conceito de aura o tipo de relação entre obra e receptor que, na sociedade burguesa, se produz a partir do interior da instituição arte – esta funcionando segundo o princípio da autonomia. Nele estão contidos dois conhecimentos essenciais: em primeiro lugar, o de que as obras de arte simplesmente não produzem efeito por si mesmas, de que o seu efeito é, antes, decisivamente determinado pela instituição dentro da qual as obras funcionam; por outro lado, o conhecimento de que os modos de recepção devem ser histórica e sociologicamente fundamentados: o aurático, por exemplo, no indivíduo burguês. O que Benjamin descobre é a *determinidade formal* da arte (no sentido que Marx atribui ao conceito); e nisso também repousa o caráter materialista do seu ensaio. O teorema segundo o qual as técnicas de reprodução destroem a arte aurática é, ao contrário, um modelo pseudomaterialista de explicação.

Por fim, sobre a questão da periodização do desenvolvimento da arte, uma palavra deve ser ainda levada em conta.

Criticamos acima a periodização benjaminiana, uma vez que ele confunde a incisão de arte sacro-medieval e arte profano-moderna. Partindo da separação salientada por Benjamin, entre arte aurática e não-aurática, pode-se abstrair a importante conclusão metodológica de que as periodizações do desenvolvimento da arte devem ser buscadas no âmbito da instituição arte e não no das transformações dos conteúdos das obras individuais. Isto implica que a periodização da história da arte não possa simplesmente seguir as periodizações da história das formações sociais e de suas fases de desenvolvimento; implica que a tarefa da ciência da cultura deva dar muito mais relevo às grandes rupturas no desenvolvimento de seu objeto. Só assim a ciência da cultura pode prestar uma autêntica contribuição à investigação da história da sociedade burguesa; no entanto, quando a sociedade burguesa, como sistema de relações de antemão conhecido, é tomada como pressuposto para a investigação histórica dos subsistemas sociais, a ciência da cultura degenera em mero procedimento de concatenação, cujo valor cognitivo pode ser considerado ínfimo.

Sintetizando: as condições históricas de possibilidade da autocrítica do subsistema social arte não se deixam vir à luz com o auxílio do teorema benjaminiano, devendo ser deduzidas da superação daquela relação de tensão, constitutiva para a arte na sociedade burguesa, entre a instituição arte (status de autonomia) e os conteúdos das obras individuais. Nesse caso, é importante que arte e sociedade não sejam confrontadas como esferas reciprocamente excludentes; e considerar que tanto o (relativo) descolamento da arte das pretensões de uso (determinado pelo desenvolvimento da sociedade como um todo), quanto o desenvolvimento dos conteúdos são fenômenos sociais.

O fato de a tese de Benjamin, segundo a qual a reprodutibilidade técnica das obras de arte força um outro modo de recepção (não-aurático), ser criticada aqui, de forma alguma deixa de atribuir significado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Apenas me parece duplamente indispensável: primeiro, que o desenvolvimento técnico não deve ser interpretado como variável independente, sendo ele próprio dependente do desenvolvimento do todo social; por outro lado, não se deve atribuir unicamente ao desenvolvimento dos procedimentos técnicos de reprodução a ruptura decisiva no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Feitas estas duas ressalvas, podemos resumir o significado do desenvolvimento técnico para o desenvolvimento da pintura: com o advento da fotografia e com a possibilidade da reprodução exata da realidade por caminhos mecânicos, atrofia-se a função mimética nas artes plásticas.[36] Tornam-se claros, no entanto, os limites desse modelo explicativo, se se tem presente o fato de ele poder ser transposto para a literatura; pois não existe no âmbito da literatura nenhuma inovação técnica que tenha produzido um efeito comparável ao da fotografia nas belas-artes. Se Benjamin entende o surgimento do *l'art pour l'art* [arte pela arte] como reação ao advento da fotografia,[37] então o modelo explicativo fica, sem dúvida, sobrecarregado. A teoria do *l'art pour l'art* não é simplesmente a reação frente a um novo meio de reprodução (por mais que este certamente haja fomentado a tendência à total independentização da arte no campo das belas-artes), ele é uma resposta ao fato de que, tendencialmente, na sociedade burguesa desenvolvida, as *obras* de arte perdem sua função social (caracterizamos esse desenvolvimento como perda do conteúdo político das obras individuais). Não se trata de negar o significado da transformação das técnicas de reprodução para o desenvolvimento da arte; este, no entanto, não pode ser deduzido daquelas. A total diferenciação do subsistema arte, que se inicia com o *l'art pour l'art* e se completa no esteticismo, deve ser vista em conexão com a tendência à progressiva divisão de trabalho, característica da sociedade burguesa. O subsistema arte, totalmente diferenciado, é, ao mesmo tempo, um sistema cujos produtos individuais têm a tendência de deixar de assumir qualquer função social.

De maneira geral, isso é tudo que se poderá dizer com alguma certeza: a cristalização do subsistema social arte como sistema particular faz parte da lógica de desenvolvimento da sociedade burguesa. No contexto da progressiva divisão de trabalho, também o artista se especializa. Tal desenvolvimento, que atinge seu ponto alto no esteticismo, Valéry o refletiu da forma mais adequada. Dentro da tendência geral a uma especialização cada vez maior, é de se supor uma reciprocidade de influências entre os vários subsistemas sociais. Dessa forma, o desenvolvimento da fotografia produz efeito sobre a pintura (atrofia da função mimética). Não se deverá, contudo, superestimar esse intercâmbio de influências recíprocas entre os subsistemas sociais. Por mais importante que seja, especialmente para explicar as não-simultaneidades no desenvolvimento das várias artes, não se deverá transformá-lo, contudo, em “causa” desse processo no qual as artes individuais passam a gerar o que lhes é particular. Tal processo é condicionado pelo desenvolvimento do todo social, do qual (ao mesmo tempo) faz parte, não podendo ser adequadamente apreendido segundo o esquema de causa e efeito.[38]

Até aqui, vimos a autocrítica do subsistema social arte, alcançada com os movimentos de vanguarda, sobretudo em conexão com a tendência à progressiva divisão do trabalho, característica do desenvolvimento da sociedade burguesa. A tendência do todo social à cristalização de subsistemas, aliada à simultânea especialização da função, é entendida assim como a lei de desenvolvimento, à qual também está subordinada a esfera da arte. Com isso, estaria esboçada a parte objetiva do processo. Posteriormente, no entanto, será inevitável perguntar como o processo da cristalização dos subsistemas sociais é refletido pelos sujeitos. Aqui, o conceito de atrofia da experiência me parece conduzir adiante. Se definirmos a experiência como um feixe elaborado de percepções e reflexões, que novamente podem ser revertidas para a práxis vital, podemos qualificar o efeito da cristalização dos subsistemas sobre o sujeito, condicionada pela progressiva divisão de trabalho, como atrofia da experiência. A atrofia da experiência não significa que o sujeito, tornado especialista de uma esfera parcial, nada mais percebe ou reflete. No sentido aqui sugerido, o conceito diz que as “experiências” que o especialista vivencia no seu subsistema não são mais reversíveis à práxis vital. A experiência estética, como uma experiência específica, da maneira pura como a desenvolve o esteticismo, seria a forma na qual a atrofia da experiência – no sentido acima definido – se manifesta na esfera da arte. Em outras palavras: a experiência estética é o lado positivo desse processo de cristalização do subsistema social arte, cujo lado negativo é a perda de função social do artista.

Enquanto oferece uma interpretação da realidade, ou satisfaz idealmente necessidades residuais, mesmo descolada da práxis vital, a arte continua a ela relacionada. É apenas no esteticismo que a ligação (até então ainda existente) com a sociedade fica anulada. A ruptura com a sociedade (a do imperialismo) constitui o centro das obras do esteticismo. Eis a razão para a tentativa repetidamente empreendida por Adorno de uma redenção do esteticismo.[39] A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa mais contesta, ordem esta orientada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, deve ser transformado em princípio de organização da existência.

II.

SOBRE O PROBLEMA DA AUTONOMIA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

1. PROBLEMAS DA PESQUISA

Sua autonomia (a da arte) permanece irrevogável.[1]

É absolutamente impossível pensar uma autonomia da arte sem ocultamento do trabalho.[2]

Adorno

Ambas as frases de Adorno circunscrevem a contraditoriedade da categoria de autonomia: necessária para a definição do que a arte é na sociedade burguesa, ela traz em si, ao mesmo tempo, a mácula da deformação ideológica, na medida em que não permite reconhecer sua condicionalidade social. Com isso, fica já esboçada a definição de autonomia que serve de base ao que se lerá a seguir, ficando igualmente estabelecido o que a distingue de duas outras determinações *conceituais* concorrentes. Tenho em mente o conceito de autonomia do *l'art pour l'art* e o de uma sociologia positivista que compreende a autonomia como mera fantasia subjetiva do produtor de arte.

Se definirmos autonomia da arte como independência dela em relação à sociedade, podem-se conceber várias interpretações. Se entendermos o descolamento da arte em relação à sociedade como "essência" dessa definição, involuntariamente estaremos acatando o conceito de arte do *l'art pour l'art*, ficando obstruída a possibilidade de tornar compreensível esse descolamento como o produto de um desenvolvimento histórico-social. Ao contrário, se defendermos o ponto de vista de que a independência da arte em relação à sociedade tenha existido apenas na imaginação dos próprios artistas, sem nada dizer, porém, quanto ao status das obras, a visão correta – de que a autonomia é um fenômeno historicamente condicionado – se transforma, então, na negação da própria autonomia; o que permanece é uma mera ilusão. Ambas as abordagens passam ao largo da complexidade da categoria da autonomia, cuja particularidade consiste em descrever algo de real (a separação da arte – como esfera particular da atividade humana – do contexto da práxis vital), mas que, ao mesmo tempo, traduz esse fenômeno real em conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado. Tal como a opinião pública, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, que, a um só tempo, torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. Toda e qualquer discussão da categoria tem como medida o avanço com que, lógica e historicamente, logra mostrar e esclarecer a contraditoriedade inerente à própria coisa.

Não se pode esboçar, aqui, uma história da instituição arte na sociedade burguesa, uma vez que, para tanto, ficam faltando os indispensáveis trabalhos preliminares, tanto os de estética como os das ciências sociais. Em vez disso, devem ser discutidas várias abordagens, dirigidas para uma explicação materialista da gênese da categoria autonomia. De um lado, porque um tal esclarecimento do conceito e, em conseqüência, também da coisa parece possível; por outro lado, porque a partir da crítica dos trabalhos mais recentes se podem desenvolver perspectivas concretas para a pesquisa com maior rapidez.[3]

B. Hinz explica a gênese da idéia da autonomia da arte da seguinte maneira:

> Nesta fase em que o produtor se vê historicamente separado dos seus meios de produção, o artista foi o único a ficar para trás, tendo passado longe dele a divisão de trabalho – não inteiramente sem deixar vestígios, é claro [...]. A razão para que o seu produto possa ter alcançado validade como o particular, "autônomo", parece residir justamente na continuidade do modo de produção artesanal do artista, mesmo depois do advento da divisão histórica do trabalho.[4]

A permanência numa etapa artesanal de produção seria, pois, dentro de uma sociedade na qual cada vez mais se impõe a divisão do trabalho e, com esta, a separação do operário do seu meio de produção, o pressuposto real para se entender a arte como algo especial. Em razão de atuar principalmente junto à corte, o artista do Renascimento reage "de modo feudal" à divisão do trabalho; ele nega seu status artesanal e concebe o próprio desempenho como puramente ideal. M. Müller chega a resultados semelhantes:

> Assim, a divisão do trabalho artístico em produção material e produção ideal, ao menos na teoria, é promovida pela corte através da arte; ela é, no âmbito feudal, um reflexo das relações de produção modificadas.[5]

Aqui é empreendida a importante tentativa de, na explicação materialista de fenômenos intelectuais, ultrapassar a rígida oposição burguesia–nobreza. Os autores não se dão por satisfeitos com a mera atribuição de objetivações intelectuais a determinadas posições sociais, mas procuram derivar ideologias (aqui, a representação da essência do processo artístico da criação) da própria dinâmica social. Eles entendem a aspiração da arte à autonomia como um fenômeno que surge, na verdade, no espaço da corte, mas como reação à transformação que a sociedade cortesã experimenta graças à economia dos primórdios do capitalismo. O esquema diferenciado de interpretação encontra uma correspondência na observação de Werner Krauss sobre o *honnête homme* no século XVII francês.[6] O ideal social do *honnête homme* tampouco pode ser simplesmente compreendido como ideologia da nobreza em vias de perder sua função política, exatamente por se voltar contra o particularismo corporativo. Krauss o interpreta como a tentativa, por parte da nobreza, de ganhar as camadas superiores da burguesia para a sua própria luta contra o absolutismo. O valor dos resultados dos trabalhos de sociologia da arte aqui mencionados é, sem dúvida, limitado. Isso porque o momento especulativo (também na pesquisa de Müller) domina em tal medida que não se pode considerar a tese como demonstrada a partir do material empírico. Além disso, o que aqui se designou como conceito de autonomia é quase que exclusivamente o lado subjetivo do processo de autonomização da arte. O objeto da tentativa de explicação são as representações que os artistas associam à sua atividade, e não o processo (de tornar-se autônoma) como um todo. Mas este compreende, ao mesmo tempo, um outro momento: o da libertação de uma capacidade de percepção (até então vinculada às finalidades de culto) da realidade e da conformação [*Gestaltung*]. Sem dúvida, há motivo para a suposição de que ambos os momentos do processo (o ideológico e o real) estejam interligados; mas não deixa de ser problemático reduzi-lo à sua dimensão ideológica.

É exatamente para o lado real do processo que se dirige a tentativa de explicação de Lutz Winckler. Seu ponto de partida é a constatação de Hauser de que – com a transição do *cliente*, que encomenda uma obra a um artista com um determinado objetivo, para o colecionador de arte, que adquire obras de artistas famosos no mercado emergente da arte – também o artista que trabalha independentemente surge como correlato histórico do colecionador.[7] A partir daí, Winckler esboça as seguintes conclusões: "A abstração do cliente e do objeto de encomenda, possibilitada pelo mercado, foi o pressuposto para a verdadeira abstração artística: o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas".[8] Hauser, no essencial, procede descritivamente, delineando um desenvolvimento histórico, qual seja, o surgimento simultâneo do colecionador e do artista independente, isto é, do artista que produz para o mercado anônimo; mas é sobre isso que Winckler fundamenta uma explicação da gênese da autonomia do estético. Esse prolongamento de afirmações descritivas numa construção explicativa da história me parece problemático. Basta dizer que outros comentários de Hauser sugerem conclusões diferentes. Enquanto no século xv, assim comenta Hauser, nos ateliês de artistas se trabalha ainda de modo inteiramente artesanal e eles estão submetidos às determinações corporativas,[9] por volta da virada do século xv para o século xvi, a posição social do artista se transforma, porque os novos senhorios e principados, por um lado, e as cidades enriquecidas, por outro, apresentam uma demanda cada vez maior de artistas qualificados, em condições de assumir e executar grandes encomendas. Neste contexto, Hauser fala também de uma "demanda no mercado da arte",[10] mas não se trata aqui do mercado no qual são comercializadas as obras individuais, e sim do número crescente de grandes encomendas. A elevação do número destas tem como conseqüência um afrouxamento da filiação corporativa dos artistas (as corporações eram, na verdade, um instrumento dos produtores contra a produção excessiva e contra a queda nos preços dela decorrente). Enquanto Winckler deduz a "abstração artística – o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas" – do mecanismo de mercado (o artista produz para o mercado anônimo, no qual o colecionador compra as obras, não mais para o cliente individual), seria possível deduzir, a partir dos comentários de Hauser há pouco reproduzidos, um comentário contraposto à explicação de Winckler. O interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas explicar-se-ia, então, exatamente a partir da nova posição social do artista, que não é condicionada pela importância decrescente da arte sob encomenda, mas justamente por seu crescimento.

Não se trata, no caso, de determinar qual seria a explicação "correta"; mais do que isso, trata-se, em primeiro lugar, de reconhecer o problema da pesquisa, que se torna manifesto na divergência entre as diversas tentativas de explicação. O desenvolvimento do mercado da arte (tanto do antigo "mercado da encomenda", como do novo mercado, no qual obras individuais são comercializadas) produz um tipo de "fatos" do qual muito dificilmente se tiram conclusões sobre o processo da autonomização de um âmbito do estético. O processo contraditório do surgimento da esfera social que designamos como arte, que (sempre pressionado por movimentos contrários) por séculos se prolongou, não pode ser deduzido de uma só "causa", ainda que seja de tão central importância para o todo social como o mecanismo de mercado.

Das abordagens teóricas até aqui consultadas distingue-se o trabalho de Bredekamp, por tentar demonstrar "que o conceito e a representação de uma arte 'livre' (autônoma), se acham desde sempre ligados a perspectivas de classe: que a corte e a grande burguesia protegem a arte como testemunha (de) dominação".[11] Para Bredekamp, a autonomia é uma "realidade-aparente" [*Schein-Realität*], na medida em que o atrativo estético é mobilizado como meio de dominação. À autonomia ele contrapõe a arte comprometida, como valor positivo. Em seguida, ele procura demonstrar que, no século XV, as camadas inferiores não se apegavam às formas "trecentistas" em razão de um conservadorismo emocional,

> mas por força de sua aptidão em experimentar e repelir, atrelado que está à ideologia das classes superiores, o processo pelo qual a arte se torna independente do culto até chegar a sua pretensão de autonomia.[12]

De maneira semelhante, ele interpreta a iconoclastia dos movimentos sectários plebeus pequeno-burgueses como protesto radical contra a independentização do estímulo sensível, posto que uma arte orientada para a instrução moral é plenamente reconhecida por Savonarola. Nesse tipo de interpretação é, sobretudo, problemática a equiparação do conhecimento do intérprete à experiência daqueles que vivenciam o processo. O intérprete, a partir de sua posição, tem sem dúvida o direito de fazer atribuições, podendo – em razão de suas próprias experiências sociais – tender para o ponto de vista de que o conservadorismo estético das classes inferiores contém um momento de verdade, mas não pode simplesmente fazer passar essa sua visão como sendo uma experiência das camadas inferiores pequeno-burguesas e plebéias do século XV na Itália. Que Bredekamp realmente o faça, é algo que fica claro mais uma vez ao final do seu trabalho, onde ele caracteriza a arte ascético-religiosa como "forma precoce" de "partidarismo", atribuindo-lhe, de forma positiva: "a denúncia de uma aura de dominação com recheio de arte, a tendência à receptibilidade das massas [...] e a negligência do atrativo estético em favor da clareza político-didática".[13] Sem querer, Bredekamp confirma, assim, a concepção tradicional, segundo a qual arte engajada não seria arte "genuína". Mais decisivo, no entanto, é o fato de, ao tomar partido por uma arte moralizadora, Bredekamp avaliar de maneira extremamente insuficiente o momento libertador, que repousa na separação do atrativo estético em relação aos contextos religiosos. Faz-se necessário levar em conta a divergência entre gênese e validade [*Geltung*], se quisermos compreender a *contraditoriedade* do processo pelo qual a arte se torna autônoma. Por mais que, em sua gênese, essas obras, nas quais o estético pela primeira vez se apresenta como objeto especial de fruição, possam estar ligadas a uma aura de dominação, isso, na verdade, não altera em nada o fato de que elas, no decorrer do desenvolvimento histórico posterior, não apenas tenham possibilitado um determinado tipo de prazer (o estético), mas também tenham contribuído para criar essa esfera que chamamos de arte. Em outras palavras: a ciência crítica não deve simplesmente negar um pedaço da realidade social (é esse o caso da autonomia da arte) e retrair-se em nome de algumas dicotomias (aura de dominação *versus* receptibilidade de massas, estímulo estético *versus* clareza político-didática), mas, isto sim, propor a si mesma a dialética da arte que Benjamin condensou na formulação: "Não existe jamais um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie".[14] Com essa frase, Benjamin não pretende condenar a cultura – uma idéia que é inteiramente estranha ao seu conceito de crítica como redenção –, expressando antes a visão de que a cultura, até o presente, foi paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos (a cultura grega é sabidamente a cultura de uma sociedade escravocrata). Com efeito, a beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu; mas, inversamente, tampouco se deve negar a obra que, unicamente, ainda presta testemunho desse sofrimento. Por ser tão importante apontar nas grandes obras o que é oprimido (aura de dominação), tampouco deve-se reduzi-las a isso. Tentativas de anular a contraditoriedade no desenvolvimento da arte, ao lançar mão de uma arte moralizadora contra a arte "autônoma", fracassaram, na medida em que se deram conta seja do momento libertador na arte "autônoma", seja do momento regressivo na arte moralizadora. Frente ao caráter adialético de tal observação, têm razão Horkheimer e Adorno ao reiterar, em *Dialética do esclarecimento*, que o processo da civilização não pode ser separado da opressão.

Os vários trabalhos mais recentes, voltados para a elucidação da gênese da autonomia da arte, não deixaram de ser confrontados uns com os outros aqui com o objetivo de desencorajar tentativas semelhantes. Ao contrário, elas me parecem extremamente importantes. Com efeito, o confronto mostra claramente o perigo da especulação histórico-filosófica. Uma ciência que se entende como materialista, disso justamente deveria se proteger. Não se trata de nenhuma exortação a que alguém cegamente se entregue ao "material", mas da defesa de um empirismo orientado pela teoria. Por trás desta fórmula, no meu entender, escondem-se numa ciência da cultura, que se entende como materialista, problemas de pesquisa que, se até agora não foram claramente formulados, menos ainda foram resolvidos: como se podem operacionalizar determinados questionamentos teóricos, de tal modo que a pesquisa sobre material histórico possa fornecer resultados não fixados já no plano teórico? Enquanto esta questão não é colocada, as ciências da cultura sempre correm o risco de oscilar de um lado para outro, entre uma generalidade e uma concreção, ambas indesejáveis. Transposta para o problema da autonomia, caberia perguntar se e de que forma estão conectados os seus dois momentos (o descolamento da arte da práxis vital e o ocultamento das condições históricas desse processo, por exemplo, no culto ao gênio). O descolamento do estético da práxis vital pode, certamente, ser rastreado com a maior presteza no desenvolvimento das idéias estéticas, com o que se poderia interpretar a ligação da arte à ciência, levada a efeito durante o Renascimento, como uma primeira fase de sua emancipação do ritual. Na libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado, certamente se poderia ver o centro mesmo desse processo de secular duração e, exatamente por isso, tão difícil de ser compreendido analiticamente, por nós designado como o processo pelo qual a arte se torna autônoma. Sem dúvida, não se deverá considerar esse descolamento da arte do ritual eclesiástico como um desenvolvimento retilíneo; ele é antes contraditório. (Hauser reiteradamente enfatiza que a burguesia comerciante italiana do século XV ainda satisfaz suas "necessidades" de representação por meio da doação de obras sacras.) Mas, mesmo em uma arte ainda sacra na sua aparência exterior, avança a emancipação do estético. Mesmo os adeptos da contra-reforma, que mobilizam a arte por seu efeito, paradoxalmente fomentam desse modo sua libertação. A impressão despertada pela arte barroca é, sem dúvida, extraordinária; mas só de maneira relativamente frouxa ela ainda se acha ligada ao objeto religioso. Essa arte extrai seu efeito não particularmente do tema, mas da riqueza de formas e de cores. A arte, que os contra-reformadores querem transformar em meio de propaganda eclesiástica, pode, assim, desligar-se da finalidade sacra, porque os artistas desenvolvem um sentido apurado para o efeito das cores e das formas.[15] Num outro sentido, ainda é contraditório o processo de emancipação do estético. Ocorre que, como vimos, ele de forma alguma é apenas o surgimento de uma esfera da percepção da realidade subtraída à coerção da racionalidade-voltada-para-os-fins, sendo, ao mesmo tempo, o processo de ideologização dessa esfera (idéia de gênio etc.). Finalmente, no que diz respeito à gênese do processo, sem dúvida teremos de tomar como ponto de partida a sua conexão com a ascensão da sociedade burguesa. Já deveria ter ficado claro que a comprovação dessa conexão terá de ser empreendida ainda muitas vezes. Seria o caso de continuarmos rastreando, aqui, as abordagens realizadas em Marburg pelos sociólogos da arte.

2. A AUTONOMIA DA ARTE NA ESTÉTICA DE KANT E DE SCHILLER

Até aqui traçamos um esboço da pré-história do surgimento da autonomia da arte no exemplo das belas-artes do Renascimento. Apenas no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, na qual um novo conceito de arte autônoma é criado. Na estética filosófica, o resultado de um processo que durou séculos é conceitualizado. Com o "moderno conceito de *arte*, que só ao final do século XVIII tornou-se de uso corrente como designação abrangente para poesia, música, teatro, pintura, arquitetura",[16] a atividade artística é compreendida como uma atividade distinta de tòdas as demais.

> As diversas artes foram desligadas de seus laços com a vida, pensadas conjuntamente como um todo disponível [...]; e esse todo, como reino da criação descompromissada e do prazer desinteressado, foi contraposto à vida da sociedade, cuja ordenação racional, rigidamente direcionada para propósitos definíveis, parecia ser tarefa do futuro.[17]

Apenas com a constituição da estética como esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge o conceito de arte em conseqüência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital [*Lebenstotalität*] das atividades sociais e com elas abstratamente se defronta. Não tendo sido a unidade de *delectare* e *prodesse*, desde o helenismo e especialmente desde

Horácio, apenas um lugar-comum das poéticas, mas também um postulado da autocompreensão artística, a construção de uma esfera da arte desprovida de finalidades faz com que, na teoria, o *prodesse* seja entendido como fator extra-estético e, na crítica, a tendência doutrinária de uma obra seja censurada como não-artística.

Na *Crítica do juízo* de Kant, de 1790, reflete-se o lado subjetivo do desligamento da arte de suas referências à práxis vital.[18] O objeto da investigação kantiana não é a obra de arte, mas o juízo estético (juízo de gosto). Entre a esfera dos sentidos e a esfera da razão, entre o "interesse da inclinação pelo agradável"[19] e o interesse da razão prática na realização da lei moral, o juízo estético se define como *desinteressado.* "A satisfação que determina o juízo de gosto é destituída de qualquer interesse";[20] nela, o interesse é definido através da "relação com a faculdade de desejar".[21] Se a faculdade de desejar é aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio da maximização do lucro, então o postulado kantiano circunscreve também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista-burguesa emergente. O estético é concebido como uma esfera excluída do princípio da maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida. No próprio Kant, este momento não se situa ainda em primeiro plano; ao contrário, Kant elucida o que tinha em mente (o descolamento do estético de todas as referências à práxis vital) ao enfatizar a universalidade do juízo estético frente à particularidade do juízo, ao qual o crítico social burguês submete o modo de vida feudal.

> Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso, por certo, dizer: não gosto de coisas como essa, que são feitas meramente para embasbacar, ou, como aquele *sachem* [chefe de tribo] iroquês, a quem nada em Paris agrada mais do que as barracas de comida [*Garküchen*]; posso ainda, além disso, em bom estilo *rousseauniano,* censurar a vaidade dos grandes, que desperdiçam o suor do povo em coisas tão dispensáveis [...]. Tudo isso podem conceder-me e aprovar; só que disso não se trata agora. O que as pessoas querem saber é apenas se, em mim, a mera representação do objeto viria acompanhada de satisfação.[22]

A citação ilustra o que Kant entende por desinteresse. Tanto o interesse do *sachem* iroquês, voltado para a satisfação imediata de uma necessidade, como o interesse racional prático do crítico social rousseauniano, ambos se situam fora da esfera que Kant delimita como objeto do juízo estético. Além disso, fica claro que, com sua exigência de universalidade do juízo estético, Kant tampouco leva em consideração os interesses particulares de sua classe. O teórico burguês assevera imparcialidade também frente aos produtos do inimigo da classe. Burguesa, na argumentação kantiana, é exatamente a exigência de validade universal do juízo estético. É característico da burguesia em luta contra a nobreza feudal, como estamento que representa interesses particulares, o páthos da universalidade.[23] O estético é declarado independente por Kant não só da esfera do sensível e do moral (o belo não é nem o agradável nem o bem moral), como também da esfera do teórico. A especificidade lógica do juízo de gosto consiste em pretender efetivamente validade universal, "é claro que não *uma* universalidade *lógica* segundo conceitos",[24] "porque, do contrário, a necessária aprovação universal poderia ser conseguida através de provas".[25] Para Kant, portanto, a universalidade do juízo estético funda-se na concordância de uma representação com as condições subjetivas de uso da faculdade de julgar, válidas para qualquer pessoa[26] – concretamente: na concordância de imaginação e entendimento.[27]

No sistema filosófico de Kant, a faculdade de julgar ocupa uma posição central; a ela cabe, na verdade, a tarefa de mediar entre o conhecimento teórico (natureza) e o conhecimento prático (liberdade). Ela fornece o "conceito de uma finalidade da natureza", que não só permite ascender do particular ao universal, como também intervir de maneira prática na realidade. Pois só uma natureza que, na sua variedade, é pensada como dotada de finalidade pode ser reconhecida como unidade e tornar-se objeto de ação prática.

Kant atribuiu ao estético uma posição especial entre sensibilidade e razão, e definiu o juízo de gosto [*Geschmacksurteil*] como livre e desinteressado. Schiller parte dessas reflexões de Kant para proceder a algo assim como uma determinação da função social do estético. Essa tentativa causa uma impressão paradoxal, uma vez que Kant acentuara exatamente o desinteresse do juízo estético, e com isso também – é o que poderia parecer à primeira vista –, implicitamente, a carência de função da arte. Schiller tenta dar provas de que a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade. O ponto de partida para sua observação é uma análise do que ele, sob a impressão da época do terror da Revolução Francesa, denomina o "drama dos tempos atuais":

> Nas classes mais baixas e numerosas, são expostos impulsos grosseiros e sem lei, que, pela dissolução do vínculo da ordem civil, se libertam e buscam, com furor indomável, sua satisfação animal. [...] Sua dissolução [isto é, a do "estado de carência"] já é sua justificação. A sociedade desregrada recai no reino elementar em vez de ascender à vida orgânica. Do outro lado, as classes civilizadas dão a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. A ilustração do entendimento, da qual, não sem razão, se gabam os estamentos refinados, mostra em geral uma influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção por meio de máximas.[28]

Na etapa aqui reproduzida da análise, o problema parece sem saída. Não apenas as "classes mais inferiores e mais numerosas" estão, nas suas ações, ligadas à satisfação imediata de seus impulsos; também as "classes civilizadas" não foram educadas pelo "esclarecimento do intelecto" para a ação moral. Não se pode confiar, pois, segundo a análise de Schiller, nem na boa natureza do homem nem na capacidade de cultivo do seu intelecto [*Verstand*].

O decisivo no procedimento de Schiller consiste, pois, em interpretar o resultado de sua análise não antropologicamente, no sentido de uma natureza humana de uma vez por todas fixada, mas historicamente, como resultado de um processo histórico. O desenvolvimento da cultura, assim discorre Schiller, destruiu a unidade dos sentidos e do espírito ainda existente entre os gregos.

> E não vemos apenas sujeitos isolados, mas também classes inteiras de pessoas que desenvolvem apenas uma parte de suas potencialidades, enquanto as outras, como órgãos atrofiados, delas mal se vêm esboçar débeis indícios. [...] Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode configurar-se a si mesmo como fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência.[29]

A diferenciação das atividades "tornou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios";[30] para formular com os conceitos das ciências sociais: a divisão do trabalho condiciona a sociedade de classes. Mas esta, de acordo com a argumentação de Schiller, não pode ser abolida por meio de revolução política, porque a revolução só pode ser naturalmente feita pelos homens que, cunhados pela sociedade da divisão do trabalho, não puderam educar-se para a humanidade. A aporia, que na primeira etapa da análise de Schiller surgia como oposição indissolúvel entre sensibilidade e intelecto, reaparece na segunda. Embora tal oposição agora já não seja mais eterna, posto que se tornou histórica, nem por isso parece menos sem saída, pois cada transformação da sociedade numa sociedade racional e ao mesmo tempo humana pressupõe homens que, antes de mais nada, possam educar-se dentro dessa mesma sociedade.

Exatamente nesse ponto da argumentação Schiller introduz a arte, à qual não atribui tarefa menor que a de tornar a unir as "metades" do homem que foram arrancadas uma da outra. Quer dizer, já dentro da sociedade da divisão do trabalho, a arte deve possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas que o indivíduo, em sua esfera de atividades, se vê impedido de desenvolver.

> Pode o homem ser destinado a negligenciar a si mesmo em vista de outra finalidade qualquer? Deveria a natureza, através de seus fins, roubar-nos uma perfeição que a razão, por meio dos seus, nos prescreve? É falso, portanto, que a formação das forças isoladas torna necessário o sacrifício de sua totalidade; e mesmo que nisso se empenhe a lei da natureza, tem de depender de nós restabelecer em nossa natureza, por meio de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício.[31]

A passagem é assim tão difícil porque, nela, os próprios conceitos não são nada fixos, mas, compreendidos pela dialética do pensamento, acabam por transformar-se no oposto de si mesmos. Por finalidade, compreende-se em primeiro lugar a tarefa restrita que é colocada ao indivíduo; depois, a teleologia (a diferenciação das capacidades humanas) fundada no desenvolvimento histórico ("natureza"); e finalmente, posta pela razão, a finalidade de uma formação integral do homem. Algo semelhante se dá com o conceito de natureza: se por um lado significa uma lei de desenvolvimento, por outro refere-se aos homens como totalidade de corpo e alma. Finalmente, a arte também é usada com duplo significado: em primeiro lugar, no sentido de técnica e ciência; depois, entretanto, no sentido moderno, como uma esfera separada da práxis vital ("arte mais elevada"). O pensamento de Schiller é, pois, de que a arte, exatamente por negar toda e qualquer intervenção direta na realidade, está apta a restaurar a totalidade do homem. Schiller, no entanto, que em sua época não vê possibilidade alguma para a construção de uma sociedade que permita o desdobramento da totalidade das capacidades de cada indivíduo, não abandona esse alvo. Com efeito, a edificação de uma sociedade racional torna-se dependente de uma humanidade a ser previamente realizada pela via da arte.

Não é o caso de perseguir detalhadamente o raciocínio de Schiller, para ver de que modo ele determina o impulso lúdico, identificado com a atividade artística, como síntese de impulso sensível e impulso formal [*Formtrieb*], e como, numa história especulativa do gênero humano, ele procura libertar-se do âmbito da sensibilidade na experiência do belo. No nosso contexto, devemos decerto atentar para a função social central que Schiller atribui à arte, pelo fato de achar-se esta desligada de todos os contextos da práxis vital.

Resumindo: a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*. E nisso, justamente, consiste a não-verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como um que se tornou histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como "essência" da arte).

3. A NEGAÇÃO DA AUTONOMIA DA ARTE PELA VANGUARDA

Da discussão da pesquisa pode-se tirar o seguinte resultado: a problematização da categoria da autonomia ressente-se, até o momento, de não terem sido ainda elaboradas de modo preciso as várias subcategorias, que são pensadas como unidade no conceito de obra de arte autônoma. Ora, uma vez que o desenvolvimento das várias subcategorias em absoluto não se dá sincronicamente, a arte cortesã, num dado momento, pode aparecer já como autônoma; em outro, apenas a arte burguesa. Para tornar claras as contradições entre as várias interpretações, como inerentes à coisa, vamos projetar uma tipologia histórica. Esta se acha intencionalmente reduzida a três elementos (finalidade de aplicação, produção e recepção), pois se trata de fazer com que a não-sincronicidade do desenvolvimento das categorias individuais possa emergir de modo claro.

a. A arte sacra (exemplo: a arte da alta Idade Média) serve como objeto de culto. Está totalmente ligada à instituição social da religião. É produzida de modo coletivo-artesanal. Também o modo de recepção é coletivamente institucionalizado.[32]

b. A arte cortesã (exemplo: a arte na corte de Luís XIV) possui igualmente uma finalidade de aplicação exatamente delineada, é objeto de representação, serve à glória do príncipe e à auto-representação da sociedade cortesã. A arte cortesã é parte da práxis vital do homem de fé. Todavia, o desatamento da vinculação sacra representa um primeiro passo da emancipação da arte. (Emancipação é utilizada, aqui, como conceito descritivo, designando a cristalização do subsistema social arte.) É na esfera da produção que a diferença com relação à arte sacra se torna especialmente clara: o artista produz como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade do seu fazer. A recepção, ao contrário, permanece coletiva. No entanto, o conteúdo da manifestação coletiva não é mais um conteúdo sacro, mas a sociabilidade.

c. A arte burguesa tem uma função de representação somente na medida em que a burguesia assume representações de valor procedentes da aristocracia; genuinamente burguesa é a objetivação com a arte da autocompreensão da própria classe.

Produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte não são mais associadas à práxis vital. É o que Habermas chama de satisfação de necessidades residuais, isto é, de certas necessidades que estão excluídas da práxis vital da sociedade burguesa. Não apenas a produção, mas também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações [*Gebilde*] que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la. No esteticismo, finalmente, em que a arte burguesa alcança o estágio da autocrítica, é igualmente revogada essa pretensão. O descolamento da práxis vital, que sempre caracterizou o modo de função da arte na sociedade burguesa, transforma-se, então, em seu conteúdo.

A tipologia esboçada pode ser delineada no seguinte esquema (as linhas verticais mais grossas indicam um corte decisivo no desenvolvimento; as linhas descontínuas, um momento menos decisivo):

	arte sacra	arte cortesã	arte burguesa
Finalidade de aplicação:	objeto de culto	objeto de representação	representação da autocompreensão burguesa
Produção:	artesanal coletiva	individual	individual
Recepção:	coletiva [sacra]	coletiva [sociável]	individual

O esquema permite reconhecer a não-contemporaneidade do desenvolvimento das categorias individuais. O modo de produção individual, característico da arte na sociedade burguesa, surge dentro já do mecenato cortesão. A arte cortesã, porém, permanece ainda ligada à práxis vital, por mais que a função de representação, em comparação com a função de culto, signifique um passo no afrouxamento das pretensões imediatas de aplicação social. Do mesmo modo, a recepção da arte cortesã permanece coletiva, ainda que o conteúdo da manifestação coletiva tenha se transformado. Na esfera da recepção, a transformação decisiva sobrevém apenas com a arte burguesa; esta é recebida pelo indivíduo isolado. O romance é o gênero literário no qual o novo tipo de recepção encontra a forma que lhe corresponde.[33] Também na esfera da finalidade (de aplicação), o corte decisivo vem a ocorrer com a arte burguesa. Arte sacra e arte cortesã estão, ainda que cada qual à sua maneira, ligadas à práxis vital do receptor. Como objeto de culto, vale dizer, como objeto de representação, as obras de arte possuem uma finalidade de aplicação. Isso já não vale mais na mesma medida para a arte burguesa: a exibição da autocompreensão burguesa se dá num domínio da arte burguesa que se situa fora da práxis vital. O burguês, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial (ação ligada à racionalidade-voltada-para-os-fins), experimenta-se na arte como "ser humano"; nela, ele consegue desenvolver a totalidade de suas capacidades, embora apenas sob a condição de que essa esfera permaneça rigorosamente divorciada da práxis vital. Vista desse modo, a separação da arte da práxis vital se transforma (algo que, no esquema proposto, não se torna reconhecível de maneira suficientemente clara) em característica decisiva da autonomia da arte burguesa. Para evitar mal-entendidos, é preciso tornar a sublinhar com toda ênfase que "autonomia", nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular.

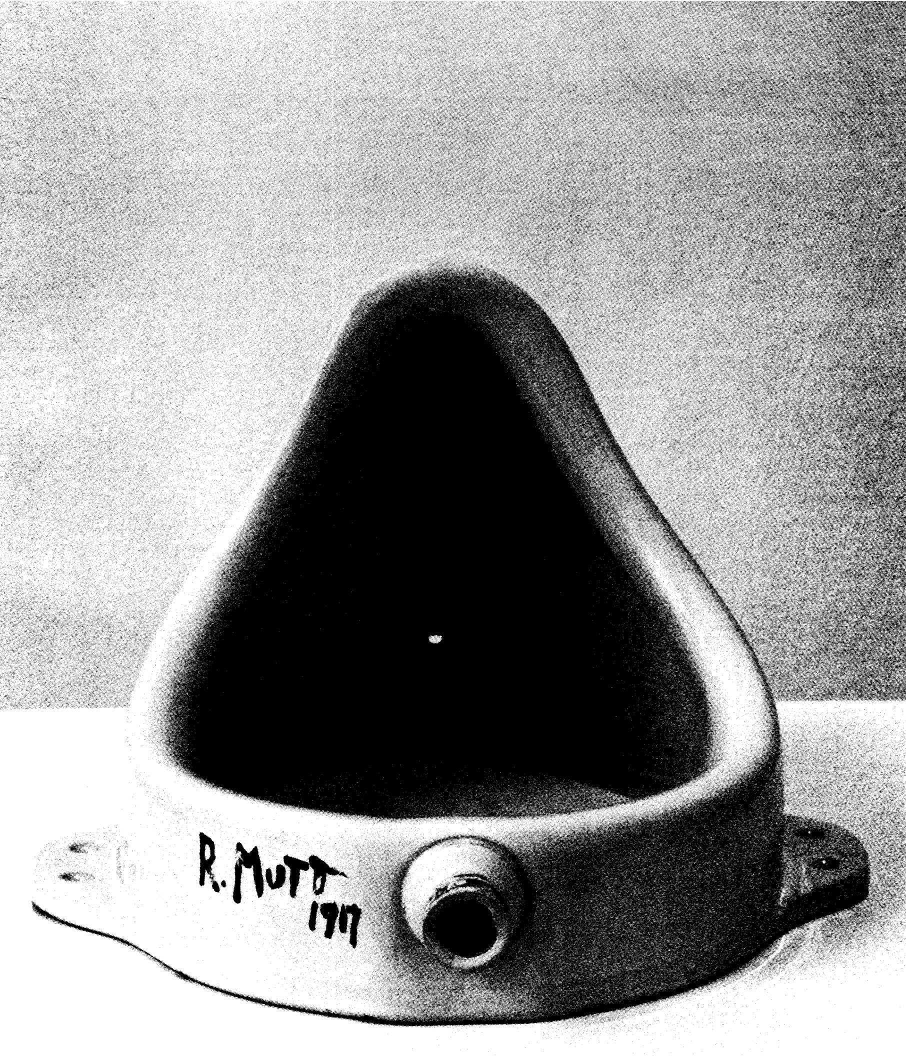
Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em conteúdo essencial das obras. A coincidência de instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada. É importante ver que, com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância em relação à práxis vital em conteúdo das obras. A práxis vital à qual – ao negá-la – o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a *essa* práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital. Também sob este aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada.

Com o auxílio da formulação de Marcuse esboçada na introdução, é possível compreender com especial clareza a intenção vanguardista do duplo caráter da arte na sociedade burguesa. Dissociada da práxis vital, na arte podem ter entrada todas aquelas necessidades cuja satisfação é, em razão do princípio de concorrência que prevalece sobre todas as esferas da vida, impossível no dia-a-dia. Valores como humanidade, alegria, verdade e solidariedade são igualmente expurgados da vida real e preservados na arte. A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de uma esfera ideal. Na medida em que o faz, a arte é "afirmativa", no sentido marcusiano da palavra. Se o duplo caráter da arte na sociedade burguesa consiste em que a distância frente ao processo social de produção e reprodução contenha tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso, de ausência de conseqüência, é compreensível que a tentativa dos vanguardistas de trazer a arte de volta ao processo da vida seja, ela mesma, um empreendimento extremamente contraditório. Pois a (relativa) liberdade da arte frente à práxis vital é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade. Uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la. Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar a distância entre arte e práxis vital podia ainda monopolizar de modo irrestrito o páthos da progresso histórico. Mas nesse meio-tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contraditoriedade do empreendimento vanguardista.[34]

No que se segue, será traçado um esboço de como a intenção de superação da instituição arte encontra expressão nas três esferas acima utilizadas para a caracterização da arte autônoma: finalidade de aplicação, produção e recepção. Em vez de obra vanguardista, falaremos em manifestação vanguardista. Uma manifestação dadaísta não possui caráter de obra, não obstante se tratar de uma autêntica manifestação da vanguarda artística. Não se supõe, entretanto, que os vanguardistas não tenham produzido obra alguma, e que, em lugar delas, houvessem colocado eventos momentâneos. Na verdade, a categoria de obra de arte, como iremos ver, não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada.

Das três esferas, a *finalidade de aplicação* da manifestação vanguardista é a mais difícil de ser determinada. Na obra de arte esteticista, o descolamento da obra da práxis vital, que caracteriza o status da arte na sociedade burguesa, transformou-se em seu conteúdo essencial. E só assim a obra de arte se torna, no verdadeiro sentido da palavra, um fim em si mesma. No esteticismo, se torna manifesta a falta de conseqüência social da arte. Ora, a ela os artistas de vanguarda contrapõem não uma arte conseqüente dentro da sociedade estabelecida, mas justamente o princípio de superação da arte na práxis vital. Tal concepção, no entanto, não admite mais a determinação de uma finalidade de aplicação. Para uma arte trazida de volta à práxis vital sequer é possível invocar a falta de uma finalidade de aplicação social, como para a arte do esteticismo. Se arte e práxis vital formam uma unidade, sendo estética a práxis e prática a arte, não é mais possível reconhecer na arte, então, uma finalidade de aplicação, e isso porque a separação das duas esferas (arte e práxis vital), constitutiva para o conceito de finalidade de aplicação, efetivamente deixou de ter validade.

Quanto à *produção*, vimos que no caso da obra de arte autônoma ela se dá individualmente. O artista produz como indivíduo, não sendo sua individualidade entendida, nesse caso, como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular. Atesta-o o conceito de gênio. Apenas aparentemente se põe em desacordo com ele a consciência, por assim dizer, técnica da factibilidade de obras de arte alcançada pelo esteticismo. Valéry, por exemplo, desmistifica o gênio artístico, ao reduzi-lo, por um lado, a motivações psicológicas, e, por outro, à disponibilidade dos meios artísticos. Com isso, doutrinas pseudo-românticas da inspiração são efetivamente apreendidas como autologro daqueles que produzem, mas sem ultrapassar a concepção da arte relacionada com o indivíduo como sujeito criador. Pelo contrário, o teorema valéryano da força do orgulho [*orgueil*], desencadeadora e impulsionadora do processo de criação, renova ainda uma vez a concepção, central para a arte na sociedade burguesa, do caráter individual da produção artística.[35] Nas suas manifestações mais extremas, a vanguarda contrapõe a esse caráter não apenas o coletivo, como sujeito da criação, mas a negação radical da categoria da produção individual. Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Não é a partir da totalidade forma–conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro. É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a idéia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta. Daí a impressão de serem artes aplicadas, não raramente suscitada por obras neovanguardistas.[36]


R. MUTT
1917

Tanto quanto nega a categoria da produção individual, a vanguarda nega também a categoria da *recepção* individual. As reações do público de uma manifestação dadá, irritado pela provocação, que vão da gritaria à agressão física, são decididamente de natureza coletiva. Mas não deixam de ser reações, respostas a uma provocação anterior. Produtor e receptor permanecem claramente divorciados, por mais que a platéia possa se tornar ativa. A superação da oposição entre produtores e receptores repousa na lógica da intenção vanguardista de superação da arte como esfera descolada da práxis vital. Não é por acaso que tanto as instruções de Tzara para a produção de um poema dadaísta como as orientações de Breton para a composição de textos automáticos possuem caráter de receita.[37] Se isso abriga, por um lado, uma polêmica contra a criatividade individual do artista, por outro, a receita deve ser tomada inteiramente ao pé da letra, como referência a uma possível atividade do receptor. Nesse sentido, também os textos automáticos devem ser lidos como indicação para uma produção própria. Com efeito, essa produção não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora. É esse o significado da exigência de Breton, de que é preciso "praticar a poesia" (*pratiquer la poésie*). Nessa exigência não apenas convergem produtor e receptor, como também os conceitos perdem o seu sentido. Não há mais produtores e receptores, mas ainda e tão-somente aquele que se serve da poesia como instrumento para a realização da vida. Aqui, ao mesmo tempo, um perigo ao qual o surrealismo pelo menos parcialmente sucumbiu: torna-se manifesto o perigo do solipsismo, da regressão aos problemas do sujeito individual. O próprio Breton viu esse perigo e apontou várias saídas. Uma delas é a exaltação da espontaneidade da relação amorosa. É preciso perguntar se a rígida disciplina de grupo não teria sido também uma tentativa de afastar o perigo do solipsismo subjacente ao surrealismo.[38]

Resumindo, os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma.[39] Que exista essa chamada "falsa superação", eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria. É efetivamente prática uma literatura que tem por objetivo, antes de mais nada, impingir ao leitor um determinado comportamento de consumo; mas, evidentemente, não no sentido como o entendiam os vanguardistas. A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição.[40] Algo semelhante se pode dizer da estética da mercadoria, que trata a forma como mero estímulo para levar o comprador a adquirir produtos que não lhe são úteis. Nela também a arte se torna prática, mas como subjugadora.[41] A concisa referência pode mostrar que, do ponto de vista da teoria da vanguarda, também a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria se tornam compreensíveis como formas da falsa superação da instituição arte. Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis.

III.

A OBRA DE ARTE DE VANGUARDA

1. SOBRE A PROBLEMÁTICA DA CATEGORIA DE OBRA

Não deixa de ser problemática a aplicação do conceito de obra de arte aos produtos da vanguarda. Alguém poderia objetar que a crise do conceito de obra desencadeada pelos movimentos de vanguarda estaria sendo ocultada; que a discussão, portanto, parta de falsas premissas.

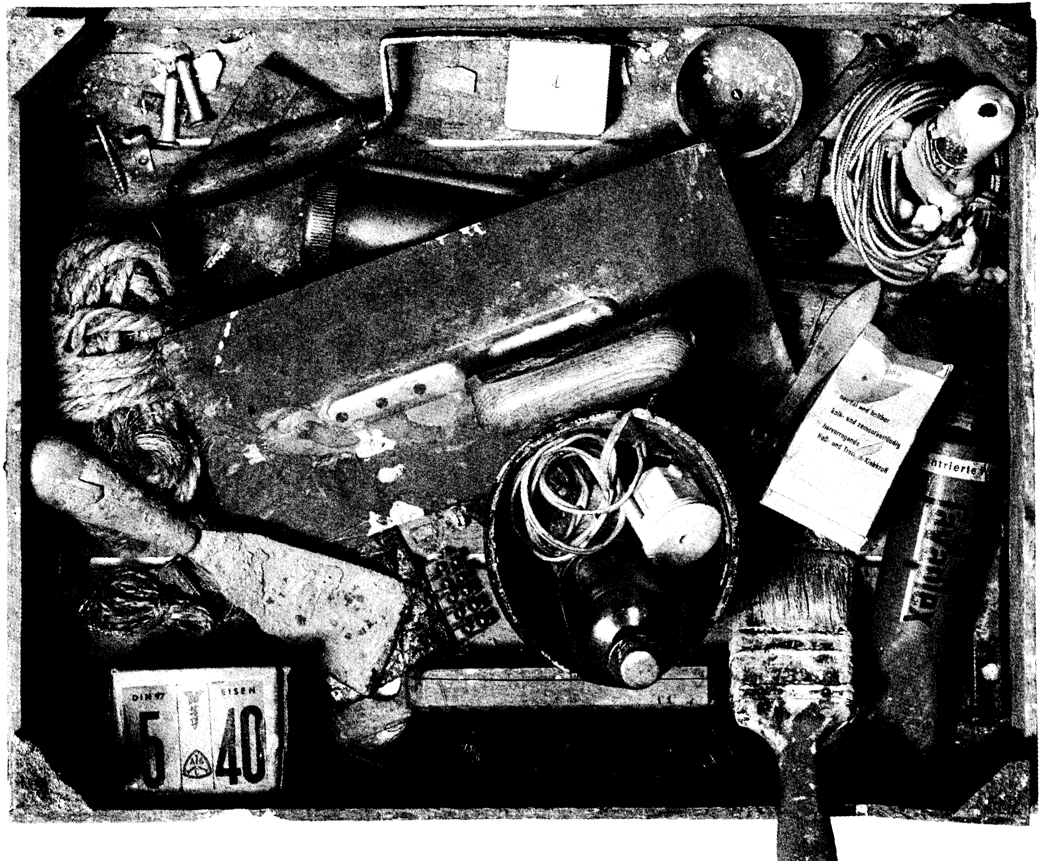
> A dissolução da unidade tradicional da obra pode ser comprovada de maneira bastante formal como característica comum da modernidade. Coerência e independência da obra são conscientemente colocadas em questão ou mesmo programaticamente destruídas.[1]

A constatação de Bubner merece assentimento; pergunta-se, contudo, se dela é possível tirar a conclusão de que a estética, hoje, deva renunciar ao conceito de obra. É assim que

Bubner fundamenta seu retorno à estética de Kant como a única estética atual.[2] Antes de mais nada, deve-se perguntar *o quê*, afinal, entrou em crise: a categoria de obra ou uma determinada acepção histórica dessa categoria? "As únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras."[3] A frase enigmática de Adorno utiliza o conceito de obra com duplo significado: por um lado, em sentido geral (e, nele, mesmo a arte moderna possui ainda caráter de obra); por outro lado, no sentido de obra de arte orgânica (Adorno fala em "obra redonda"), e *esse* conceito restrito de obra é, com efeito, destruído pela vanguarda. Vale, portanto, distinguir entre um significado geral do conceito de obra e suas várias acepções históricas. Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade do geral e do particular. Mas essa unidade, sem a qual não se pode pensar algo como uma obra de arte, foi realizada das maneiras as mais diversas nas várias épocas do desenvolvimento da arte. Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor. Com razão, Adorno enfatiza: "Ainda onde a arte [...], em sua constituição, chega ao extremo em termos de desacordo e de elementos dissonantes, seus momentos são, ao mesmo tempo, de unidade; sem esta, eles nem sequer seriam dissonantes".[4] A obra de vanguarda não nega a unidade como tal (por mais que os dadaístas tenham intencionado coisa semelhante), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica.

Ora, certos teóricos que, contrariando a argumentação aqui apresentada, tomam a categoria de obra como definitivamente obsoleta, chamariam a atenção para o fato de que nos movimentos históricos de vanguarda foram desenvolvidas formas de atividade que não podem mais ser adequadamente compreendidas sob a categoria de obra: por exemplo, as manifestações dadaístas, que faziam da provocação do público seu objetivo declarado. Em tais manifestações, no entanto, trata-se de muito mais do que a liquidação da categoria de obra, a saber, da liquidação da arte como atividade dissociada da práxis vital. Sobre isso pode-se constatar: mesmo em suas mais extremas manifestações, é de forma negativa que os movimentos de vanguarda se relacionam com a categoria de obra. Os *ready-made* de Duchamp, por exemplo, produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte. Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja a arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra. A assinatura, que legitima a obra como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série. Desta forma, a idéia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento – como criação individual de obras únicas –, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra. Mas com isso não se torna obsoleta a categoria de obra? A provocação de Duchamp se dirige contra a instituição social da arte como tal; na medida em que a obra de arte pertence a essa instituição, esse ataque vale igualmente para ela. É fato histórico, entretanto, que também depois dos movimentos de vanguarda obras de arte continuaram a ser produzidas, e que a instituição arte acabou por se mostrar resistente ao ataque vanguardista.

Assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco ela pode ignorar que há muito a arte já tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pela vanguarda. Isso não deve ser tomado como "traição" aos objetivos dos movimentos de vanguarda (superação da instituição arte, união de arte e vida), mas como resultado de um processo histórico. Este, de modo bastante geral, pode ser assim caracterizado: malogrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de conseqüência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio. Na sociedade burguesa, toda arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda deve ter diante de si este fato, podendo ou resignar-se com o seu status de autonomia ou promover manifestações para


neutral und haltbar
kalk- und zementbeständig
hervorragende
Haft- und Tra... Klebkraft
...ntrierte
DIN 97
EISEN
5
40

romper com ele, mas não pode simplesmente – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato.

Quanto à categoria de obra, depois do fracasso da intenção vanguardista de recondução da arte à práxis vital, ela não só é restaurada, como chega a ser ampliada. O *objet trouvé*, a coisa que, justamente, não é o resultado de um processo individual de produção, mas um achado ocasional no qual se materializava a intenção vanguardista de ligação entre arte e práxis vital, é hoje reconhecido *como obra de arte*. Com isso, ele perde seu caráter antiartístico, tornando-se obra autônoma, ao lado das outras, no museu.[5]

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra remetem ao fato de a vanguarda já ser histórica. Logicamente, há também tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda (que se possa assentar esse conceito por escrito, sem que o oxímoro se torne visível, mostra, uma vez mais, que a vanguarda se tornou histórica). Mas tais tentativas, como, por exemplo, os *happenings* – poderíamos chamá-los de neovanguardistas –, não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas, e isso independentemente de poderem ser planejados e até conduzidos com mais perfeição do que aquelas.[6] Isso se explica, em parte, pelo fato de, nesse meio-tempo, terem perdido uma parte considerável do seu efeito de choque os meios de que os vanguardistas se utilizavam. Mais decisivo deveria ser, contudo, constatar a não-realização efetiva da superação da arte pretendida pelos vanguardistas – seu retorno à práxis vital.

A retomada das intenções vanguardistas com os meios do vanguardismo não pode mais, num contexto modificado, sequer alcançar o efeito limitado das vanguardas históricas. Dado que, com o tempo, os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tenham adquirido o status de obra de arte – sua utilização não pode mais, de modo legítimo, ser associada à pretensão de uma renovação da práxis vital. Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. Isto é verdade, independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista.[7] Quanto ao efeito social das obras, ele não é determinado pela consciência que os artistas associam ao seu fazer, mas pelo status de seus produtos. A arte neovanguardista é arte autônoma no verdadeiro sentido da palavra, o que significa negar a intenção vanguardista de uma recondução da arte à práxis vital. Também os esforços no sentido de uma superação da arte acabam se transformando em manifestações artísticas que, independentemente das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra.

Falar de uma restauração da categoria de obra depois do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda não deixa de ser problemático. Poderia dar a impressão de que, para o desenvolvimento posterior da arte na sociedade burguesa, os movimentos de vanguarda não tenham tido um significado incisivo. Ocorre, porém, justamente o contrário. Enquanto as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis vital através da arte) ficaram por cumprir, na esfera da arte quase não se pode superestimar seu efeito, nela a vanguarda produz de fato um efeito revolucionário, sobretudo ao destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e colocar em seu lugar um outro conceito, que trataremos de apreender a seguir.[8]

2. O NOVO

A *Teoria estética* de Adorno não foi, em absoluto, concebida como teoria da vanguarda, mas sim alimentando a pretensão de maior universalidade. Adorno parte, contudo, da intuição de que a arte do passado só é passível de compreensão à luz da arte moderna. A partir daí, é natural que se examine o importante capítulo sobre o modernismo,[9] para avaliar se as categorias nele utilizadas são úteis para uma compreensão da obra de arte de vanguarda.[10]

No centro da teoria da arte moderna de Adorno encontra-se a categoria do "novo". Adorno conta, é lógico, com as possíveis objeções à utilização dessa categoria e antecipadamente procura atenuá-la:

> Numa sociedade essencialmente não-tradicionalista (como a burguesa), a tradição estética é *a priori* duvidosa. A autoridade do novo é a do historicamente inevitável [...]. Ele (o conceito de modernismo) não nega, porém, as práticas artísticas precedentes, como o faziam os estilos, mas a tradição como tal; nessa medida, ele antes ratifica o princípio burguês na arte. Seu caráter abstrato está acoplado ao caráter de mercadoria da arte.[11]

Adorno deduz o novo, como categoria da arte moderna, a partir da renovação dos temas, motivos e procedimentos artísticos, que também marcaram o desenvolvimento da arte antes do aparecimento do modernismo. E o faz por ver essa categoria fundada na hostilidade – que caracteriza a sociedade capitalista-burguesa – à tradição. O que aí se subentende foi desenvolvido por Adorno numa outra passagem:

> A sociedade burguesa se edifica sob a lei da troca, do "igual por igual", dos cálculos que se dissolvem e não deixam resto. Troca é, de acordo com sua própria natureza, algo de atemporal, assim como a própria *ratio* [...]. Isso, porém, não diz menos do que: a recordação, o tempo, a memória [...] são liquidadas como uma espécie de resto irracional.[12]

Com o auxílio de exemplos, tentemos, primeiramente, elucidar as idéias de Adorno. Novidade, enquanto categoria estética, já existia muito tempo antes do modernismo, e mesmo, efetivamente, como programa. O trovador cortesão [*Minnesänger*] surge com a pretensão de cantar um "novo *Lied*". Os autores da tragicomédia francesa declaram estar satisfazendo uma necessidade do público no sentido da *nouveauté*.[13] Em ambos os casos, trata-se de algo diverso da pretensão de novidade da arte moderna. No caso do "novo *Lied*" do poeta cortesão, não apenas a temática amorosa [*Minne*], mas também um sem-número de motivos individuais são alegados; novidade quer dizer, aqui, variação dentro dos limites bastante estreitos e fixados de um gênero. Na tragicomédia francesa, não é a temática que é fixada, na verdade, mas sim um esquema de desenvolvimento que faz da guinada repentina do enredo (exemplo: aquele que era tido por morto se manifesta como cataléptico) uma característica do gênero. Na tragicomédia, que se aproxima do que mais tarde viria a se chamar literatura de entretenimento, a exigência do público, de efeitos semelhantes ao choque [*surprise*], é correspondida já no nível do esquema estrutural do gênero; a novidade é calculada e fixada como efeito. Finalmente, deve ser mencionado ainda um terceiro tipo de novidade, aquela que os formalistas russos, como se sabe, queriam alçar à lei de desenvolvimento da literatura: a renovação dos procedimentos literários dentro de uma dada série literária. O procedimento "automatizado", isto é, não mais percebido como forma, e que, por isso mesmo, tampouco transmite mais alguma nova visão da realidade, é substituído por um novo procedimento capaz de fazê-lo até ele próprio tornar-se igualmente "automatizado" e ter de ser substituído.[14]

Nos três casos, o que é designado como conceito de novidade se distingue fundamentalmente do significado desse conceito para a caracterização do modernismo em Adorno. Não se trata, aqui, nem de variação dentro dos limites estreitos de um gênero (exemplo: "o novo *Lied*"); nem de um esquema próprio de um gênero, que assegura um efeito-surpresa (exemplo: a tragicomédia); e nem da renovação de procedimentos dentro de uma série literária. Não se trata da continuidade do desenvolvimento, mas da ruptura de uma tradição. No modernismo, o que distingue a categoria do novo das utilizações anteriores e absolutamente legítimas da mesma categoria é a radicalidade da ruptura com o que até então foi vigente. Não são mais negados os procedimentos artísticos e princípios estilísticos até então possuidores de validade, mas toda a tradição da arte.

Exatamente este é o ponto a ser criticado na utilização adorniana da categoria do novo. Adorno tende a transformar, pois, a ruptura com a tradição assinalada pelos movimentos históricos de vanguarda, ruptura historicamente única, em princípio de desenvolvimento da arte moderna:

> A aceleração na mudança de programas estéticos e tendências, que o filisteu ironiza como excrescência da moda, agita-se a partir da coerção constante e crescente no sentido do *refus*, tendo sido Valéry o primeiro a percebê-lo.[15]

Adorno, naturalmente, sabe também que a novidade é a marca sob a qual sempre os mesmos bens de consumo são oferecidos ao comprador.[16] Sua argumentação se torna problemática ao proclamar que a arte se "apropria" da marca dos bens de consumo. "Ela (a poesia de Baudelaire) só consegue transpor o mercado, para ela heterônomo, graças à assimilação da *imagerie* deste à sua autonomia. Modernismo é arte pela mimese do petrificado e do alienado."[17] Já neste ponto, Adorno paga por não tentar historicizar com precisão a categoria do novo. Perdida essa chance, não lhe resta senão deduzi-la diretamente da sociedade de consumo. Para Adorno, a categoria do novo na arte é uma duplicação necessária daquilo que domina a sociedade de consumo. Uma vez que esta só pode subsistir caso também sejam vendidos os bens que produz, faz-se indispensável seduzir constantemente o comprador com o atrativo da novidade do produto. A arte se submete também a esta coerção, de acordo com Adorno, que – num volteio dialético – pretende reconhecer a resistência contra a sociedade na própria lei que a domina. Mas devemos considerar que, na sociedade de consumo, a categoria do novo não é nenhuma categoria substancial, mas uma categoria aparente. O que ela descreve não é a natureza das mercadorias, mas a forma exterior impressa artificialmente nelas (o novo nas mercadorias é a embalagem). Se a arte se ajusta ao mais superficial da sociedade de consumo, fica difícil compreender como consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade. Seria praticamente impossível localizar essa resistência que Adorno pensa descobrir na arte como subordinada à compulsão pela renovação. Ela continua sendo uma atribuição do sujeito crítico, que – por força do pensamento dialético – no negativo consegue perceber a positividade. Em contraposição a isso, constatamos que onde ela de fato se submete à coerção que lhe é imposta pela sociedade de consumo, no sentido da inovação da moda, desta a arte praticamente não mais se distingue. Aquilo que Adorno chama de "mimese do petrificado e do alienado" poderia ter sido alcançado por Warhol: a reprodução de cem latas Campbell só inclui resistência contra a sociedade de consumo para quem nelas queira ver tal resistência. A neovanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido. Para fazer justiça à posição de Adorno, é preciso observar que "mimese do petrificado" não significa para ele mera adequação, mas uma mostra daquilo que é o caso; com o que, à reprodução não-deformada pelo conceito, ele associa a esperança de que ela possa tornar reconhecível algo que, do contrário, permaneceria não-reconhecido. O fato de Adorno ter divisado a aporia na qual a arte se encontra é confirmado pela formulação: "Nenhum julgamento geral pode ser feito se alguém – que de toda expressão faz *tabula rasa* – é porta-voz de uma consciência reificada, ou se, desprovido de linguagem, é a inexpressiva expressão que denuncia essa consciência".[18]

Com isso, mostram-se os limites da aplicabilidade da categoria do novo para a compreensão dos movimentos históricos de vanguarda. Se se tratasse da compreensão de uma transformação dos meios artísticos de representação, a categoria do novo seria aplicável. Entretanto, uma vez que os movimentos históricos de vanguarda provocam uma ruptura da tradição, graças à qual se chega a uma transformação do sistema de representação,[19] a categoria não é apropriada para a descrição do estado das coisas. Menos ainda se tomamos consciência de que os movimentos históricos de vanguarda não apenas pretendiam uma ruptura com o sistema tradicional de representação, como também a superação da própria instituição arte. Nesse caso, sem dúvida, temos algo de "novo"; apenas que esse "novo" é qualitativamente distinto da transformação tanto dos procedimentos artísticos de representação como do sistema de representação. Não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é geral e inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de uma tal ruptura com a tradição.

Mal deveria servir também como categoria para a descrição de obras vanguardistas, não apenas por ser geral e indeterminado além do esperado, mas, sobretudo, por não fornecer possibilidade alguma de distinção entre a inovação da moda (fortuita) e a inovação historicamente necessária. O ponto de vista de Adorno, segundo o qual à mudança cada vez mais acelerada das tendências da arte corresponde uma necessidade histórica, não deixa de ser problemático. A interpretação dialética da acomodação à sociedade de consumo, como forma de resistência a ela, passa ao largo do problema da irritante concordância entre moda de consumo e o que na verdade nos vemos forçados a chamar de modas artísticas.

A partir deste ponto, um outro teorema de Adorno se torna igualmente reconhecível em sua condição histórica: o ponto de vista de que apenas a arte situada na esteira das vanguardas corresponde ao estado histórico de desenvolvimento das técnicas artísticas. É necessário considerar muito seriamente se a ruptura da tradição, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não tornou supérfluo o discurso do estado histórico das técnicas artísticas em relação ao presente. A disponibilidade dos procedimentos artísticos de épocas passadas, surgida com os movimentos de vanguarda (considere-se, por exemplo, a técnica clássica [dos velhos mestres] de certos quadros de Magritte), torna praticamente impossível determinar um estado histórico dos procedimentos artísticos. Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente

diverso. Conseqüentemente, nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, *como arte*, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos. Que a neovanguarda, que surge com essa pretensão, consiga ao menos resgatá-la, já foi assunto tratado no capítulo anterior. Contra a utilização de técnicas realistas, *hoje* não se pode mais argumentar com base no estado histórico das técnicas artísticas. Na medida em que o faz, o próprio Adorno, como teórico, demonstra sua vinculação ao período dos movimentos históricos de vanguarda. Pode-se tirar a mesma conclusão do fato de ele ter visto os movimentos de vanguarda não como históricos, mas sim ainda vivos no presente.[20]

3. O ACASO

Em seu esboço de uma história do "acaso literário", isto é, das interpretações que o acaso experimentou na literatura desde o romance cortesão da Idade Média, Köhler dedica um extenso capítulo à literatura do século xx.

> O devotamento entusiástico ao material e sua resistência, produtora de acasos, desde os poemas de pedaços de papel de Tristan Tzara até o mais moderno dos *happenings*, não é causa, mas conseqüência de um estado da sociedade, na qual tão-somente o que se manifesta por meio do acaso é poupado da falsa consciência, livre de ideologia, não estigmatizado pela total reificação das condições humanas de vida.[21]

Com acerto, Köhler aponta para esse "entregar-se-ao-material" como característica tanto da arte vanguardista como da arte neovanguardista. No entanto, a possibilidade de aceitarmos essa sua interpretação do fenômeno – que faz lembrar Adorno – me parece questionável. No exemplo do *hasard objectif* (acaso objetivo) surrealista, não apenas se podem mostrar que esperanças os movimentos de vanguarda associavam ao acaso, como também, justamente por causa dessas esperanças, qual a ideologização pretendida com essa categoria.

No começo de *Nadja* (1928), uma série de estranhos acontecimentos é narrada por Breton. Deles claramente se depreende o que os surrealistas entendiam por "acaso objetivo". Os acontecimentos seguem um padrão básico: dois incidentes, por apresentarem um ou mais sinais coincidentes, são colocados em relação um com o outro. Um exemplo: no *Marché aux Puces*, ao folhear um volume de Rimbaud, Breton e seus amigos descobrem uma jovem vendedora, que não apenas escreve poesia, ela própria, como também leu o *Camponês de Paris* de Aragon. O segundo "acontecimento" não é aqui expressamente comentado, por ser também conhecido dos leitores de Breton: os surrealistas são poetas, um deles é Aragon. O acaso objetivo baseia-se na seleção de elementos semânticos congruentes (aqui: poeta e Aragon) em acontecimentos independentes um do outro. A congruência é constatada pelos surrealistas; ela aponta para um sentido impossível de ser compreendido. O acaso, na verdade, comparece "por si mesmo". Mas é necessária uma disposição prévia por parte dos surrealistas, que lhes permita observar, em razão da congruência de elementos semânticos, acontecimentos independentes um do outro.[22]

Valéry, certa vez, corretamente observou que se pode produzir o acaso. Basta fechar os olhos durante a escolha de um objeto em meio a uma quantidade de objetos semelhantes para fazer do resultado dessa escolha um resultado ocasional. Ora, os surrealistas de fato não produzem o acaso, mas eles dedicam uma atenção redobrada a tudo o que se encontra fora da expectativa provável. Dessa forma, eles conseguem registrar "acasos" que, por sua trivialidade (isto é, sua não-congruência em relação às idéias dominantes do indivíduo em questão), escapam aos demais. Partindo da experiência de que uma sociedade ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os fins limita cada vez mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo, os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana. Sua atenção, por conseguinte, se dirige para os fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do "homem-urbano"; mas ela se acha ligada a um tipo de comportamento que renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões. No entanto, os surrealistas não se dão por satisfeitos – eles buscam provocar o extraordinário. A fixação em determinados lugares (*lieux sacrés*) e o esforço em torno de uma *mythologie moderne* indicam que, para eles, se trata de dominar o acaso, tornar repetível o extraordinário.

O ideológico da interpretação surrealista do acaso não repousa na tentativa de dominar o extraordinário, mas na tendência a querer reconhecer, no acaso, algo como um sentido objetivamente dado. A atribuição de sentido é sempre obra de indivíduos e de grupos; um sentido separado do contexto humano da comunicação não existe. Para os surrealistas, porém, o sentido está contido nas constelações ocasionais de coisas ou de vivências, que eles registram como "acaso objetivo". Que o sentido escape à fixação, isso não altera em nada a expectativa surrealista de que ele possa ser encontrado na realidade. Nisso, com efeito, será preciso ver uma abdicação do indivíduo (burguês). Achando-se o momento ativo da conformação da realidade pelo homem, por assim dizer, ocupado pela sociedade da racionalidade-voltada-para-os-fins, ao indivíduo que protesta contra a sociedade não resta senão abandonar-se a uma experiência com característica e valor que consistem na falta de compromisso para com estes fins. O fato de que o sentido buscado no acaso deva permanecer sempre incompreensível tem como fundamento a constatação de que, sendo determinado, imediatamente tornaria a se dissolver em relações ligadas à racionalidade-voltada-para-os-fins, e perderia com isso o seu valor de protesto. A regressão a uma postura passiva de expectativa deve ser compreendida, portanto, a partir de uma oposição total à sociedade estabelecida. Por não reconhecerem que um determinado estado da dominação da natureza torna indispensável a organização social, os surrealistas correm o perigo de apresentar o seu protesto contra a sociedade burguesa num nível em que este se transforma em protesto contra a socialização enquanto tal. Não está sendo criticado o objetivo determinado, o lucro enquanto princípio que domina a sociedade capitalista-burguesa, mas a racionalidade-voltada-para-os-fins. Paradoxalmente, o acaso – que submete o homem àquilo que lhe é totalmente heterônomo – pode aparecer como símbolo da liberdade.

Uma teoria da vanguarda não pode simplesmente absorver o conceito do acaso tal como ele foi desenvolvido pelos teóricos da vanguarda, por se tratar de uma categoria ideológica: a produção de sentido, que é uma produção do sujeito humano, aparece como produto da natureza, que só precisa ser decifrado. Não é arbitrária essa recondução, à natureza, do sentido produzido em processos comunicativos, achando-se associada à postura abstrata de protesto, característica da fase inicial do movimento surrealista. A teoria da vanguarda não pode, no entanto, renunciar inteiramente à categoria do acaso, mesmo porque, para a autocompreensão do movimento surrealista ao menos, ela possui um significado decisivo. Passaremos a considerá-la, portanto, no sentido a ela atribuído pelos surrealistas, como categoria ideológica que permite ao pesquisador compreender a intenção do movimento, mas que igualmente põe diante dele a tarefa de criticá-la.

Da utilização da categoria do acaso até aqui examinada deve-se distinguir uma outra, na qual o momento do ocasional tem o seu lugar na obra de arte e não na realidade, e na qual se trata de um acaso produzido e não de um acaso percebido.

Ora, para se produzir o acaso há procedimentos muito diversos. Poderíamos estabelecer uma distinção entre produção direta e produção indireta do acaso. A primeira é representada, na pintura, pelos movimentos que se tornaram conhecidos durante os anos 1950 sob a denominação de tachismo, *action painting* e outros. A tela é respingada ou aspergida com o pincel. A realidade não é mais reproduzida e interpretada; renuncia-se inteiramente à conformação intencional da totalidade do quadro em favor de um desdobramento da espontaneidade que, em medida considerável, entrega ao acaso o ato da conformação pictórica. O sujeito, que se libertou de todas as coerções e regras da criação, afinal se acha lançado de volta a uma subjetividade vazia. Não podendo mais se exaurir em algo preestabelecido, tanto pelo material como pela tarefa, o resultado, no mau sentido da palavra, fica sendo casual, arbitrário. O protesto total contra cada momento de coerção conduz o sujeito não à liberdade da criação, mas à arbitrariedade. Esta, quando muito, pode ser interpretada *a posteriori*, como expressão individual.

Deve-se destacar desse panorama a produção direta do acaso. Esta não é resultado de uma espontaneidade cega no trato com o material, mas, ao contrário, provém do mais exato dos cálculos. O cálculo, porém, compreende unicamente os meios, permanecendo o resultado consideravelmente imprevisível. "O progresso da arte como fazer", assim conclui Adorno, vem "acompanhado da tendência à não-intencionalidade absoluta. [...] Com razão, se constatou a convergência da obra de arte tecnicamente integral, inteiramente feita, com o absolutamente ocasional."[23] A renúncia à imaginação subjetiva embutida no princípio da construção, em favor de um abandonar-se ao acaso da construção, é explicada histórico-filosoficamente por Adorno como reação à perda de poder do indivíduo burguês:

"A perda de poder advinda da tecnologia por ele gerada, uma vez incorporada à consciência, o sujeito a erigiu em programa".[24] Repete-se, aqui, um tipo de interpretação com o qual já nos deparamos quando da discussão da categoria do novo. A acomodação à alienação é entendida como a única forma possível de resistência contra ela própria. *Mutatis mutandis*, valem aqui também as observações feitas anteriormente.

É evidente a suposição de que a tese adorniana da precedência da construção, como legalidade à qual o artista se entrega sem antes poder determinar as conseqüências, provenha do conhecimento dos procedimentos de composição da música dodecafônica. Na *Filosofia da nova música*, Adorno chama a racionalidade dodecafônica de

> um sistema fechado e, ao mesmo tempo, opaco para si mesmo, no qual a constelação dos meios é hipostasiada, de modo imediato, como finalidade e como lei [...]. A legalidade na qual ela se completa é, ao mesmo tempo, uma legalidade meramente imposta ao material que a determina, sem que esse estado de determinação sirva, ele próprio, a um sentido.[25]

Salvo engano, a produção do acaso pela utilização de um princípio de construção surge, na literatura, mais tarde do que na música, a saber, surge com a poesia concreta. Isso tem a ver com a especificidade dos meios artísticos. A reduzida importância do semântico faz com que a música esteja mais próxima da construção formal do que a literatura. Submeter o material literário inteiramente a uma lei de construção que lhe permanece exterior é algo que só se torna possível nesse momento, porque os conteúdos semânticos da literatura se retraíram de modo considerável. No entanto, é preciso insistir no fato de que, na literatura, a utilização de uma legalidade meramente imposta ao material possui um lugar diferente da aplicação de um princípio semelhante de construção na música – e isto em razão da genuína diversidade dos meios.

4. O CONCEITO BENJAMINIANO DE ALEGORIA

O desenvolvimento de um conceito de obra de arte não-orgânica é tarefa central para uma teoria da vanguarda. Seu ponto de partida pode ser o conceito benjaminiano de alegoria, que apresenta uma categoria articulada de modo especialmente rico, como veremos, e que se mostra apropriado também para a compreensão de aspectos ligados tanto à produção como ao efeito estético da obra de vanguarda. Ora, sabe-se que Benjamin desenvolveu o conceito de alegoria a partir da literatura barroca,[26] embora se possa dizer que este conceito só vai encontrar seu objeto adequado na obra de vanguarda. Numa outra formulação: a experiência de Benjamin no trato com as obras da vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura barroca, e não o inverso. Também aqui o desdobramento do objeto no presente determina a interpretação das etapas preliminares no passado. Nada há de forçado na tentativa de ler o conceito benjaminiano de alegoria como uma teoria da obra de arte vanguardista (não-orgânica); não é preciso dizer que, nela, não podem ser presumidos os momentos que se deduzem da aplicação à literatura do período barroco.[27] No entanto coloca-se naturalmente a questão de como pode ser explicado o surgimento de um determinado tipo de obra de arte (no caso, o alegórico) em períodos tão distintos na sua estrutura social. Tomar a questão como pretexto para procurar afinidades histórico-sociais entre os dois períodos seria certamente um erro. Significaria supor que formas artísticas iguais teriam necessariamente um mesmo fundamento social. Não é disso que se trata, absolutamente. Antes, será preciso reconhecer que, embora devam o seu surgimento a um contexto social determinado, as formas artísticas não se acham ligadas a seu contexto de origem, vale dizer, a uma situação social análoga a esse contexto, podendo, em outros contextos sociais, assumir outras funções. Não se deve orientar a pesquisa no sentido das possíveis analogias entre contexto primário e secundário, mas no sentido das transformações da função social da forma artística.

Se tentarmos desmontar o conceito de alegoria em suas partes constitutivas, obteremos o seguinte esquema: 1. O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. "Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa [...]. A falsa aparência da totalidade se extingue."[28] 2. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos. 3. Benjamin interpreta a atividade do alegorista como expressão da melancolia.

> Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação e irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista.[29]

O trato do alegorista com as coisas está sujeito a uma contínua alternância de envolvimento e fastio: "a fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópico cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado".[30]
4. Também a esfera da recepção é considerada por Benjamin. A alegoria, que pela sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência: "a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada".[31]

Independentemente de se perguntar se todos os quatro elementos do conceito de alegoria aqui apresentados podem ser aplicados à análise de obras vanguardistas, pode-se constatar que se trata de uma categoria complexa, e que, por conseguinte, está determinada a ocupar uma posição especialmente elevada na hierarquia das categorias que servem à descrição da obra. É que essa categoria une dois conceitos relativos à estética da produção – dos quais um diz respeito à manipulação do material (o arrancar os elementos a um contexto); o outro, à constituição da obra (aglutinação de fragmentos e atribuição de sentido) – a uma interpretação do processo de produção e de recepção (melancolia do produtor, apreensão pessimista da história por parte do receptor). Por permitir separar, no plano da análise, aspectos ligados à produção e ao efeito estético, ao mesmo tempo que permite pensá-los como unidade, o conceito benjaminiano de alegoria deveria estar apto a desempenhar a função de categoria central de uma teoria da obra de arte vanguardista. Com efeito, nossa esquematização permite reconhecer, de pronto, que a utilidade analítica da categoria se encontra principalmente no âmbito da estética da produção. No âmbito do efeito estético, ao contrário, complementações se fazem necessárias.

Se confrontarmos obra de arte orgânica e não-orgânica (vanguardista), do ponto de vista da estética da produção, vamos encontrar, como ponto de referência essencial, o fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem. O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a denominá-lo "clássico", sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a "vida" do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão-somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão-somente emprestar significado. Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o.

Assim como é distinta a postura frente ao material, a constituição da obra também o é. O clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. Mesmo ao restringir o recorte exibido da realidade à reprodução de uma fugaz disposição de ânimo, ele persegue tal intenção. O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos (disso trataremos no parágrafo seguinte).

Dos aspectos até aqui discutidos do conceito de alegoria, que *descrevem* um determinado procedimento, devemos distinguir aqueles nos quais se efetua a tentativa de uma *interpretação* dos procedimentos. É este o caso quando Benjamin caracteriza como melancólico o comportamento do alegorista. Tal interpretação não pode ser transposta incondicionalmente do barroco para a vanguarda porque, com isso, estaríamos atribuindo ao procedimento um significado fixo e, conseqüentemente, negligenciando o fato de, ao longo da história de sua aplicação, um procedimento poder assumir significados muito diversos.[32] No caso do procedimento alegórico, porém, parece possível inferir um tipo de atitude do produtor que o vanguardista tem em comum com o alegorista barroco. O que Benjamin designa aqui como melancolia é uma fixação no singular, que tem de permanecer insatisfatória porque não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade. O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência de que a realidade escapa ao indivíduo como realidade a ser conformada. É natural que se veja, no conceito benjaminiano de melancolia, a descrição de uma postura intelectual do vanguardista, que não consegue mais, como antes dele o esteticista, transfigurar a própria carência de função social. O conceito surrealista do *ennui* (insuficientemente traduzido para o alemão por "*Langeweile*" [enfado, fastio]) poderia sustentar tal exegese.[33]

A segunda interpretação (relativa à estética da recepção) que Benjamin oferece da alegoria (ela representa a história como história natural [*Naturgeschichte*], o que quer dizer, como história fatal da decadência) também parece permitir uma transposição para a arte da vanguarda. Se tomarmos a atitude do Eu surrealista como protótipo da atitude vanguardista, podemos constatar que, nele, a sociedade é reduzida à natureza.[34] O Eu surrealista procura restaurar a originalidade da experiência, estabelecendo como natural o mundo produzido pelo homem. Com isso, no entanto, a realidade social fica protegida contra a idéia de uma possível mudança. A história feita pelo homem não é transformada em história-da-natureza [*Natur-geschichte*], mas petrificada em imagem natural [*Naturbild*]. A metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move como o primitivo na verdadeira natureza: em busca de um sentido que deve poder ser encontrado naquilo que é dado. Em vez de submergir nos segredos da produção dessa segunda natureza pelo homem, acredita poder extrair sentido ao fenômeno como tal. A mudança de função que a alegoria operou desde o barroco é, sem dúvida alguma, considerável. Na vanguarda, à depreciação barroca deste em favor do outro mundo contrapõe-se uma quase entusiástica afirmação do mundo. Mas esta, numa análise mais aproximada dos procedimentos artísticos, se mostra frágil, expressão do medo diante de uma técnica que se tornou onipotente e de uma organização social que reduz ao extremo as possibilidades de ação do indivíduo.

Os esboços de interpretação do procedimento alegórico não podem, no entanto, reivindicar o mesmo lugar dos conceitos que explicam o próprio procedimento, e isso exatamente porque – como interpretações – pertencem já àquela esfera em que a análise individual de obras é essencial. Por isso, no que se segue, tentaremos levar adiante o confronto de obra de arte orgânica e não-orgânica, sem introduzir, de imediato, categorias de interpretação. A obra de arte orgânica aparece como obra da natureza: "a bela arte deve ser *contemplada* como natureza, ainda que, na verdade, dela se esteja consciente como arte", escreve Kant.[35] E Georg Lukács vê a tarefa do realista (em oposição ao vanguardista) como um duplo trabalho:

> [...] a saber, primeiramente, a descoberta intelectual e a conformação artística dessas conexões (isto é, as conexões da realidade social); porém, em segundo lugar – tarefa inseparável da primeira –, o acobertamento das conexões elaboradas pela abstração, a superação da abstração.[36]

O que Lukács designa como o "encobrimento" não é senão a produção da aparência de natureza. A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra "montada" aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte.

À diferença aludida aqui corresponde também um modo diferente de recepção, que é estabelecido pelos princípios de construção dos diferentes tipos de obra (é evidente por si só que esse modo de recepção não precisa, em cada caso, estar de acordo com o modo real de recepção da obra individual). A obra orgânica intenciona uma impressão unitária. Na medida em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individuais, individualmente percebidos, apontam sempre para esse todo. Na obra vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido. Na obra vanguardista, apenas em sentido restrito se pode falar ainda de um "todo da obra", como soma da totalidade de sentido possível.

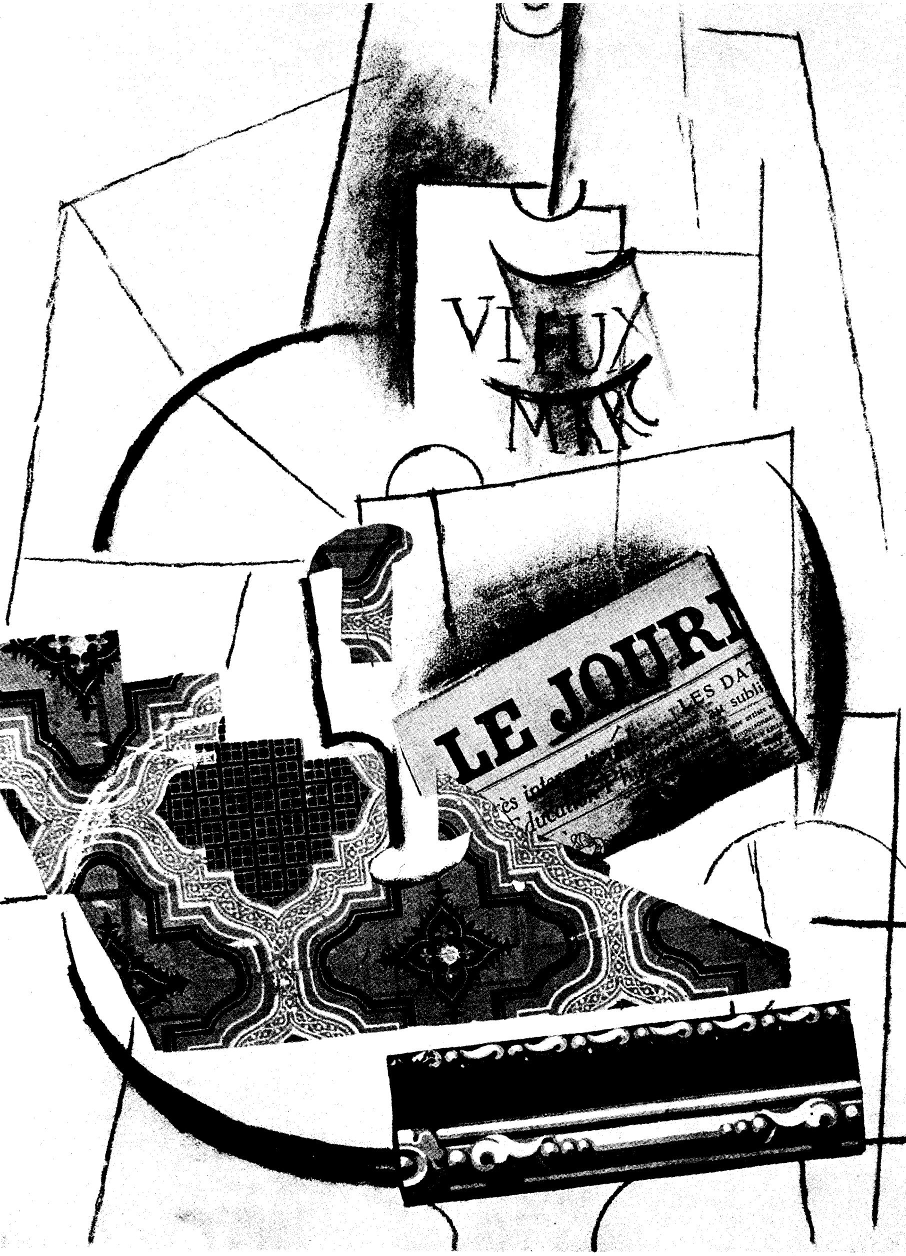
5. MONTAGEM

É importante ter claro, desde o princípio, que, com o conceito de montagem, não se vai introduzir uma nova categoria em substituição ao conceito de alegoria. Trata-se, antes, de uma categoria que permite determinar, com mais exatidão, um aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. Uma vez que o conceito desempenha um papel não apenas nas artes plásticas e na literatura, mas também no cinema, a primeira questão a ser esclarecida é sobre o que esse conceito designa, respectivamente, nos vários meios.

O cinema, como se sabe, baseia-se na justaposição de imagens fotográficas que, em razão da velocidade com que desfilam perante o olho, provocam no espectador a impressão de movimento. A montagem de imagens é, no cinema, o *procedimento técnico* fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio. No entanto, poderão ser constatadas diferenças na sua utilização. Não é a mesma coisa fotografar seqüências naturais de movimentos ou produzir, através do corte, seqüências artificiais de movimentos (exemplo: o leão que salta no *Encouraçado Potemkin*, editado a partir de um leão de mármore que dorme, de um outro que desperta e de um terceiro que se levanta). É verdade que, no primeiro caso, as imagens individuais são também "montadas", mas a impressão produzida pelo filme reproduz, de modo ilusionista, apenas a seqüência natural dos movimentos; no segundo caso, ao contrário, a impressão de movimento só se produz através da montagem de imagens.[37]

Portanto, enquanto, no cinema, a montagem é um procedimento técnico, um dado inerente ao próprio meio, na pintura, ela possui o status de um princípio artístico. Não é por acaso que a montagem – com exceção dos "precursores", a serem descobertos sempre *post festum* – aparece historicamente primeiro no contexto do cubismo – na pintura moderna, o movimento que, com maior consciência, destrói o sistema de representação vigente desde o Renascimento. Nos *papiers collés* de Picasso e Braque, produzidos nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, está sempre em jogo o contraste entre duas técnicas: o "ilusionismo" dos fragmentos de realidade colados (um pedaço de um cesto de vime, um papel de parede) e a "abstração" da técnica cubista com que são tratados os objetos exibidos. É possível inferir que essa oposição se constitui em interesse dominante para ambos os artistas, uma vez que ela é visível em quadros da mesma época que dispensam a técnica da montagem.[38]

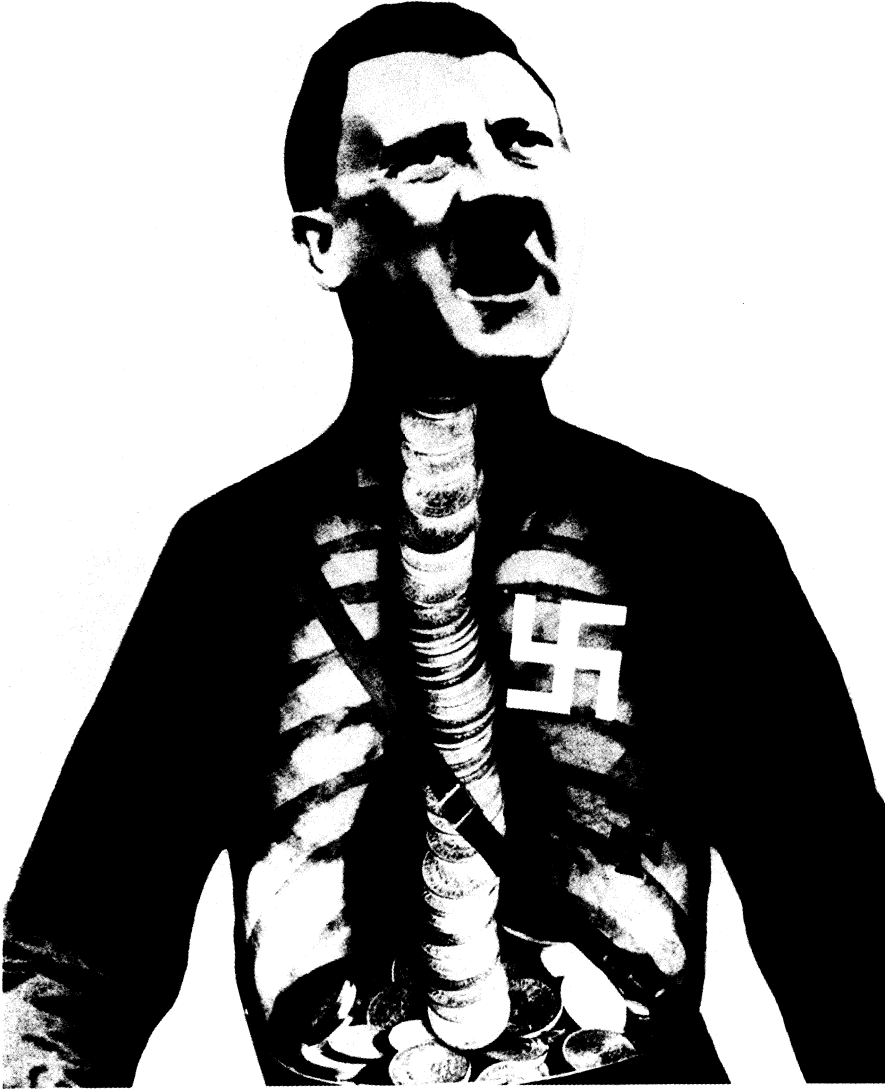
Ao tentar determinar as intenções de efeito estético observáveis nas primeiras telas onde aparece a montagem, deve-se proceder com extrema cautela. O ato de colar um pedaço de jornal numa tela é, sem dúvida, um momento de provocação. Contudo, será melhor não supervalorizá-lo, pois, no todo, os fragmentos de realidade continuam inteiramente submetidos a uma composição imagética que se esforça por criar um equilíbrio dos elementos individuais (volume,


VIEUX
MARC
LE JOURN
LES DAT
subli

cores etc.). Esta intenção poderia ser mais bem definida como reprimida. É claro que se trata da destruição da obra orgânica, destinada à reprodução da realidade, mas nada tem a ver com um questionamento da arte em si mesma, como nos movimentos históricos de vanguarda. Trata-se, antes, da intenção de produzir um objeto estético que escapa às regras tradicionais de julgamento.

Um tipo bastante diferente de montagem é apresentado pelas fotomontagens de Heartfield. Não são, primariamente, objetos estéticos, mas imagens para leitura (*Lesebilder*). Heartfield aproveita e mobiliza politicamente a antiga técnica do emblema. O emblema associa uma imagem a dois diferentes fragmentos de textos, um (sempre enigmático) sobrescrito (*inscriptio*) e uma legenda (*subscriptio*) mais extensa. Exemplo: Hitler fala e sua caixa torácica permite reconhecer um esôfago feito de moedas; *inscriptio*: "Adolf – o super-homem"; *subscriptio*: "engole ouro e fala bobagens". Ou: o cartaz do SPD "A socialização em marcha!". Em primeiro plano, impecáveis cavalheiros da indústria, de cartola e guarda-chuva; em formato menor, dois militares carregando uma bandeira com a suástica; *inscriptio*: "Ainda não está perdida a Alemanha!"; *subscriptio*: "'A socialização em marcha!' foi o que anunciaram nos seus cartazes os 'social-democratas' – e, ao mesmo tempo, decidiram: os socialistas serão fuzilados [...]".[39] Vale salientar a clara formulação política, bem como o momento antiestético que caracterizam a montagem de Heartfield. Num certo sentido, a fotomontagem se aproxima do cinema – não apenas por ambos se utilizarem dos recursos da fotografia, mas

ADOLF – DER ÜBERMENSCH



SCHLUCKT GOLD UND REDET BLECH

também porque, nos dois casos, a montagem em si é tornada irreconhecível, ou ao menos de difícil reconhecimento. Desse modo, a fotomontagem se distingue fundamentalmente da montagem dos cubistas ou da utilizada por Schwitters. É lógico que as observações anteriores nem de longe alimentam a pretensão de dar exaustivamente conta de seu objeto (a colagem cubista e a fotomontagem de Heartfield). Trata-se, unicamente, de circunscrever o alcance do significado do conceito de montagem. No quadro de uma teoria da vanguarda, pode não se tornar relevante a utilização do conceito cunhado pelo cinema, posto ser este inerente já ao próprio meio. A fotomontagem, ao menos, não deverá ser tomada como ponto de partida da observação, por assumir uma posição intermediária entre a montagem cinematográfica e a montagem na pintura, na medida em que nela, com freqüência, o fato da montagem é levado ao desaparecimento. Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos de realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista. O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Assim, é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade. É verdade que os cubistas não se contentam com mostrar meramente um pedaço de realidade, como Duchamp um pouco mais tarde; eles se recusam à total conformação do espaço pictórico como sendo um *continuum*.[40]

Se não quisermos nos dar por satisfeitos ao reduzir esse princípio – que coloca em questão uma técnica de criação pictórica aceita durante séculos – à dimensão de uma economia de esforço supérfluo,[41] podemos tomar, sobretudo, as considerações de Adorno sobre o significado da montagem para a arte moderna, as quais se constituem em pontos de referência importantes para a compreensão do fenômeno. Adorno aponta o caráter revolucionário do novo procedimento (aqui, a metáfora exageradamente forçada se mostra oportuna):

> O brilho [*Schein*] da arte – esteja esta, graças à estruturação da empiria heterogênea, reconciliada com aquele – deve ruir, na medida em que a obra admite em si mesma a entrada de escombros literais, escombros da empiria destituídos de brilho, e nos quais ela reconhece a ruptura e a refuncionaliza em efeito estético.[42]

A obra de arte orgânica, que – confeccionada por mãos humanas – simula, na verdade, ser equivalente à natureza, projeta uma imagem da reconciliação entre homem e natureza. Segundo Adorno, o traço característico da obra não-orgânica, que trabalha com o princípio da montagem, é não produzir mais a aparência de reconciliação. Poder-se-á, também, admitir a visão de Adorno, mesmo não podendo compartilhar em todos os seus pontos da filosofia que se esconde por detrás.[43] A inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte. Não só o artista renuncia à conformação do todo do quadro; também o quadro adquire um outro status, pois, frente à realidade, suas partes não assumem mais aquela relação que é característica da obra de arte orgânica. Como signos, as partes não se referem mais à realidade, elas *são* realidade.

É questionável, no entanto, a possibilidade de se atribuir ao procedimento artístico da montagem também um significado político, como o faz Adorno. "A arte quer confessar a própria impotência frente à totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua abolição."[44] Contra isso depõe o fato de a montagem ter sido utilizada não só pelos futuristas italianos, de quem em absoluto não se pode dizer que tivessem pretendido abolir o capitalismo, como pelos vanguardistas russos depois da Revolução de Outubro, trabalhando numa sociedade socialista em construção. Fundamentalmente, é problemático querer atribuir a um procedimento um significado fixo. A abordagem de Bloch é, aqui, mais apropriada à coisa, partindo do fato de que, em contextos historicamente diversos, um procedimento pode ter efeitos diferentes. Bloch estabelece, assim, uma distinção entre "montagem de forma direta" (isto é, no capitalismo tardio) e "montagem de forma indireta" (isto é, na sociedade socialista).[45] Na verdade, ainda que eventualmente permaneçam pouco nítidas as definições concretas que Bloch oferece da montagem, deve-se insistir na compreensão de que os procedimentos não são semanticamente redutíveis a um significado que se lhes imponha como definitivo.

Dentre as definições de Adorno, será preciso tentar filtrar as que realizam a descrição do fenômeno sem provê-lo já com um significado fixo. O que se segue pode ser tomado como exemplo de tal determinação da montagem: "A negação da síntese se transforma em princípio de criação".[46] Do ponto de vista da estética da produção, a negação da síntese capta aquilo que, do ponto de vista da estética da recepção, foi designado como renúncia à reconciliação. Se, para examinar a constatação de Adorno, uma vez mais nos orientarmos pelas colagens dos cubistas, de fato poderemos dizer, então, que elas permitem reconhecer um princípio de construção, mas nenhuma síntese, justamente no sentido de uma unidade de significado (considere-se a oposição entre "ilusionismo" e "abstração", à qual nos reportamos acima).[47]

Quando Adorno interpreta a negação da síntese como negação de sentido,[48] é preciso sempre lembrar que mesmo a denegação de sentido representa ainda um tipo de atribuição de sentido. Tanto os textos automáticos dos surrealistas, quanto *O camponês de Paris* de Aragon e *Nadja* de Breton, podem ser mencionados como textos marcados pela técnica da montagem. Ora, ocorre que, em nível superficial, os textos automáticos são caracterizados por uma destruição do encadeamento de sentido. Mesmo assim, uma interpretação que não se prenda à apreensão de concatenações lógicas, mas que se atenha aos procedimentos de construção do texto, pode muito bem encontrar, neles, um significado relativamente consistente.

Coisa semelhante se pode dizer sobre a enumeração de acontecimentos individuais com que Breton inicia *Nadja*. É verdade que não existe entre eles nenhuma conexão narrativa – de modo que, pela lógica da narrativa, o último incidente pressupusesse os precedentes; mas é claro que entre esses acontecimentos existe uma conexão de outra espécie: todos seguem o mesmo padrão estrutural. Para formular com os conceitos do estruturalismo, a conexão é de natureza paradigmática, e não sintagmática. Enquanto o padrão estrutural sintagmático – a frase, por mais longa que seja – se caracteriza por ter um final, o padrão estrutural paradigmático – a série – é, por princípio, inacabado. Como conseqüência, essa diferença essencial tem também dois diferentes modos de recepção.[49]

A obra de arte orgânica é construída segundo o padrão estrutural sintagmático: as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética. A leitura adequada é descrita através do círculo hermenêutico: as partes só podem ser compreendidas a partir do todo da obra, e este, por sua vez, somente a partir delas. Significa que uma concepção antecipada do todo dirige a concepção das partes, sendo, ao mesmo tempo, corrigida por esta. O pressuposto básico deste tipo de recepção é a aceitação de uma concordância necessária entre o sentido das partes individuais e o sentido do todo.[50] Este pressuposto – eis a diferença decisiva em relação à obra de arte orgânica – é rejeitado pela obra não-orgânica. As partes se “emancipam” de um todo a elas sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias, estariam associadas. Mas isso significa que as partes carecem de necessidade. Num texto automático, que enumera imagens, poderiam faltar algumas delas, sem que o texto se transformasse substancialmente. O mesmo vale para os acontecimentos relatados em *Nadja*. Seria possível, sem com isso introduzir qualquer transformação substancial, tanto inserir novos acontecimentos do mesmo tipo, como deixar de lado alguns dos acontecimentos relatados. Permutas seriam também admissíveis. Decisivo é o princípio de construção subjacente a essa série de acontecimentos, e não cada acontecimento em sua particularidade.

Tudo isso, é lógico, traz conseqüências essenciais para a recepção. O receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação de objetivações intelectuais, formado no contato com obras de arte orgânicas, é inadequado ao objeto. A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa denegação de sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor.[51]

A problemática do choque, como reação intencionalmente provocada no receptor, consiste no fato de ele, no geral, não ser específico. Mesmo admitindo como logrado o rompimento da imanência estética, a direção das possíveis mudanças de atitude por parte do receptor não pode ser dada ainda como decidida. A reação do público às manifestações dadá é significativa para a compreensão do caráter da reação que foge da especificidade. Cego de cólera, o público responde à provocação dos dadaístas.[52] Dificilmente poderiam vir a ocorrer mudanças de atitude na práxis vital do receptor. É mesmo questionável se a provocação não faz por reforçar ainda mais as posturas existentes, propiciando-lhes ocasião para que se expressem abertamente.[53] Uma estética do choque levanta ainda um outro problema: a impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito. Nada perde seu efeito com maior rapidez do que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única. Na repetição, ele se transforma de maneira radical. O choque esperado existe e a essa modalidade pertencem as enérgicas reações do público à mera aparição dos dadaístas. O público estava preparado para o choque através de reportagens alusivas nos jornais – já o esperava, portanto. Um choque assim, já quase institucionalizado, pode produzir um mínimo de efeito sobre a práxis vital do receptor. Ele acaba sendo "consumido".

O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistência que elas opõem à tentativa de lhes extrair sentido. Se o receptor não aceita a mera resignação, ou seja, se não se dá por satisfeito com atribuições arbitrárias de sentido apoiadas tão-somente numa das partes individuais da obra, terá de tentar entender justamente o caráter enigmático da obra vanguardista, voltando-se, com isso, para um outro nível da interpretação. Em vez de, segundo o princípio do círculo hermenêutico, querer seguir percebendo um sentido a partir da conexão entre o todo e as partes, suspenderá a busca de sentido e voltará sua atenção para os princípios de construção que determinam a constituição da obra, a fim de, neles, encontrar uma chave para o caráter enigmático do produto. Por conseguinte, a obra vanguardista provoca na recepção uma ruptura que é análoga ao seu caráter fragmentário (sua não-organicidade). Entre a experiência registrada no choque, da impropriedade do modo de recepção cultivado no convívio com as obras de arte orgânicas, e o esforço visando a uma compreensão dos princípios de construção, encontra-se uma ruptura: a renúncia à interpretação de sentido. Uma das transformações efetuadas pelos movimentos históricos de vanguarda, as quais foram decisivas para o desenvolvimento da arte, consiste no tipo de recepção provocado pelas obras de arte vanguardistas. A atenção do receptor não se volta mais para um sentido da obra a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção. Esse tipo de recepção é imposto ao receptor da seguinte maneira: na obra vanguardista, a parte – que dentro da obra de arte orgânica se caracteriza pela necessidade, na medida em que tem uma atuação na constituição de sentido do todo da obra – se transforma em mero recheio de um padrão estrutural.

Tentamos reconstruir geneticamente a conexão entre a obra de arte vanguardista e os métodos formais das ciências da arte e da literatura, estes apresentados como reação do receptor às obras vanguardistas, refratárias que são à abordagem dos procedimentos hermenêuticos tradicionais. Nessa tentativa de reconstrução, era necessário salientar de maneira especial a ruptura entre os métodos formais (voltados para os procedimentos) e a hermenêutica voltada para uma interpretação de sentido. No entanto, tal reconstrução de uma conexão genética não deve ser mal entendida, no sentido de que a determinados tipos de obra devessem ser correlacionados determinados métodos científicos. Às obras orgânicas, por exemplo, seria correlacionado o hermenêutico; às vanguardistas, os métodos formais. Tal correlação estaria em flagrante contradição com o raciocínio aqui esboçado. É verdade que a obra de arte vanguardista requer um novo método de apreensão. No entanto, ele não é de aplicação restrita às obras vanguardistas e nem faz desaparecer a problemática hermenêutica da compreensão de sentido. Antes, em razão das radicais transformações do âmbito do objeto, chega-se também a uma reestruturação dos procedimentos de apreensão científica do fenômeno arte. Pode-se supor que esse processo que contrapõe métodos formais e hermenêuticos caminha para uma síntese, na qual ambos, no sentido hegeliano da palavra, seriam superados. Neste ponto, me parece, encontra-se hoje a ciência da literatura.[54]

A condição de possibilidade de uma síntese dos procedimentos formais e hermenêuticos é a suposição de que a emancipação das partes individuais, mesmo na obra vanguardista, jamais progride no sentido de um total descolamento do todo da obra. Mesmo onde a negação da síntese se torna um princípio criativo, é preciso que uma unidade, por mais precária que ela seja, possa ainda ser pensada. Para a recepção, isso significa que a obra vanguardista ainda pode ser compreendida hermeneuticamente (isto é, como totalidade de sentido) – só é preciso levar em consideração que a unidade absorveu a contradição. Não é mais a harmonia das partes individuais que constitui o todo da obra, mas, sim, a relação contraditória entre partes heterogêneas. Depois dos movimentos históricos de vanguarda, a hermenêutica nem pode ser simplesmente substituída por procedimentos formalistas, nem seguir sendo aplicada como processo intuitivo de apreensão. Em correspondência com a nova situação histórica, ela deve ser modificada. Dentro de uma hermenêutica crítica, aos métodos formais de análise de obras literárias cabe certamente um significado maior, na medida em que a subordinação das partes ao todo, postulada pela hermenêutica tradicional, se tornou reconhecível como esquema [*Raster*] interpretativo, que permanece afinal comprometido com uma estética clássica. Uma hermenêutica crítica, em lugar do teorema da necessária concordância entre o todo e as partes, colocará a investigação das contradições entre as camadas individuais da obra e, só a partir daí, vai inferir o sentido do todo.

IV.

VANGUARDA E ENGAJAMENTO

1. O DEBATE ENTRE ADORNO E LUKÁCS

Em uma teoria da vanguarda, um capítulo sobre engajamento se justifica, apenas, se for possível demonstrar que a vanguarda alterou radicalmente o lugar do engajamento político na arte e que o conceito de engajamento anterior aos movimentos históricos de vanguarda não se mantém o mesmo depois deles. Demonstrá-lo é o propósito a ser aqui perseguido. Quer dizer: no quadro de uma teoria da vanguarda, a questão da necessidade da discussão do engajamento não pode ser separada da própria discussão do problema.

A teoria da vanguarda foi, até aqui, tratada em dois planos: o da intenção dos movimentos históricos de vanguarda e o da descrição da obra vanguardista. A intenção dos movimentos históricos de vanguarda foi definida como a intenção de destruição da instituição arte, instituição esta dissociada da práxis vital. O significado desta intenção não consiste no fato de que, na sociedade burguesa, a instituição arte tivesse sido efetivamente destroçada e a arte, com isso, diretamente transportada para a práxis vital, mas, sobretudo, em ter-se tornado reconhecível o peso da instituição arte para o efetivo impacto social da obra individual. A obra vanguardista é definida como uma criação não-orgânica. Enquanto, na obra de arte orgânica, o princípio plasmador [*Gestaltungsprinzip*] domina sobre as partes, ligando-as à unidade, na obra vanguardista as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo; elas são destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos.

A oposição entre obra de arte orgânica e obra de arte vanguardista serve de fundamento tanto para a teoria da vanguarda de Lukács como para a de Adorno. O que as distingue, no entanto, é a atribuição de valor. Enquanto Lukács se apóia na obra de arte orgânica (na sua terminologia: realista) como norma estética e, a partir desta, rejeita as obras de arte vanguardistas como decadentes,[1] Adorno eleva a obra vanguardista (não-orgânica) a uma norma, ainda que apenas histórica, e, a partir daí, condena todos os esforços por uma arte realista da atualidade, no sentido de Lukács, como um retrocesso estético.[2] Em ambos os casos, trata-se de teorias da arte que, já no plano teórico, fazem constatações decisivas. Naturalmente, não se deve dizer que Lukács e Adorno, a exemplo dos autores das poéticas normativas do Renascimento e do Barroco, tenham estabelecido leis supra-históricas universais, nas quais seriam mensuradas as obras de arte individuais; as teorias mencionadas são normativas unicamente no sentido em que a estética de Hegel – com a qual, de maneiras diferentes, ambos os teóricos se acham comprometidos – contém um momento normativo. Hegel historicizou a estética. A dialética forma–conteúdo se concretiza de maneiras diversas, respectivamente, na arte simbólica (oriental), na arte clássica (grega) e na arte romântica (cristã). Para Hegel, no entanto, essa historicização não significa que, ao mesmo tempo, a forma romântica de arte seja também a mais perfeita; ao contrário, ele considera a interpenetração de forma e matéria [*Stoff*] alcançada no classicismo grego como um ponto alto, que está vinculado a uma determinada etapa histórica do desenvolvimento do espírito universal [*Weltgeist*] e com ela necessariamente se desvanece. A perfeição clássica, cuja essência consiste em que "o espiritual passa inteiramente através da sua aparência exterior",[3] não é mais atingível para a obra de arte romântica, e isso, indubitavelmente, por ser "a elevação do espírito a si mesmo" o princípio fundamental dessa arte. Dado que o espírito "se reconduz do que é exterior para sua própria interioridade e estabelece a realidade exterior como sendo para ele uma existência inadequada", desintegra-se a interpenetração do espiritual e do material alcançada na arte clássica. Hegel dá um passo adiante e antecipa um "ponto final do romântico", que ele caracteriza como: "contingência do exterior e do interior, e um despedaçamento destes dois lados, por meio do qual a própria arte se supera".[4] Com a forma de arte romântica, a arte como tal chega a seu fim e dá lugar a formas mais elevadas de consciência, ou seja, à filosofia.[5]

Lukács adota momentos essenciais da concepção de Hegel. Nele, a contraposição hegeliana de arte clássica e arte romântica retorna como oposição entre arte realista e arte de vanguarda. E, como em Hegel, tal oposição é igualmente desenvolvida no quadro de uma Filosofia da História. Esta, em Lukács, logicamente, não é mais compreendida como movimento autônomo do espírito do mundo, que se retrai do mundo exterior e, assim, destrói a possibilidade da harmonia clássica de espírito e sensibilidade, mas, de forma materialista, como história da sociedade burguesa. Com o fim do movimento burguês de emancipação, marcado pela revolução de junho de 1848, o intelectual burguês também perde a capacidade de reproduzir a sociedade burguesa, como sociedade que se transforma, na totalidade de uma obra realista. Na imersão naturalista no detalhe e na subseqüente perda de uma perspectiva de conjunto, manifesta-se a dissolução do realismo burguês, que atinge seu ápice na vanguarda. Esse é o desenvolvimento de uma decadência historicamente necessária.[6] Por um lado, Lukács transpõe desse modo, para a arte de vanguarda, a crítica de Hegel à arte romântica como fenômeno historicamente necessário de decadência; por outro lado, assume inteiramente a concepção de Hegel segundo a qual a obra de arte orgânica representa um tipo de perfeição absoluta, só que vê esse tipo realizado nos grandes romances realistas de Goethe, Balzac e Stendhal, e não na arte grega. Mas, com isso, fica já insinuado que, também para Lukács, o ponto alto do desenvolvimento da arte se situa no passado. No entanto, em oposição a Hegel, ele não entende a perfeição como necessariamente inatingível no presente. Além de fazer dos grandes autores realistas da fase de ascensão da burguesia os modelos ideais do realismo socialista, Lukács se esforça no sentido de atenuar a conseqüência radical de sua construção histórico-filosófica (qual seja, a impossibilidade de um realismo burguês depois de 1848 ou 1871), ao admitir, também no século XX, um realismo burguês.[7]

Neste ponto, Adorno é mais radical. Para ele, a obra vanguardista é a única expressão autêntica possível do atual estado do mundo. Também a teoria de Adorno tem o seu ponto de partida em Hegel, mas sem assumir-lhe os juízos de valor (valoração negativa da arte romântica *versus* alta consideração pela arte clássica), como o fez Lukács ao transpô-los para o presente. Adorno tenta pensar radicalmente, até o limite, a historicização das formas de arte empreendida por Hegel, isto é, tenta não dar a nenhum tipo historicamente surgido da dialética forma–conteúdo a precedência sobre os outros. Nessa visão, a obra de arte vanguardista aparece como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade do capitalismo tardio; pretender medi-la pela coesão orgânica da obra clássica ou realista seria inadequado. É, à primeira vista, como se Adorno tivesse com isso rompido definitivamente com a teoria normativa. Mas não é difícil reconhecer como, no caminho que passa pela historicização radical, o normativo uma vez mais ganha entrada na teoria e, não menos severamente do que em Lukács, acaba por impregná-la.

Também para Lukács a vanguarda é expressão da alienação na sociedade do capitalismo tardio; para o socialista, no entanto, isso, ao mesmo tempo, significa cegueira dos intelectuais burgueses frente às verdadeiras forças históricas de oposição que trabalham por uma transformação socialista dessa sociedade. Lukács associa a essa perspectiva política a possibilidade de uma arte realista no presente. Já Adorno não possui essa perspectiva política. Para ele, a arte vanguardista fica sendo a única arte autêntica na sociedade do capitalismo tardio. Qualquer tentativa de criar obras organicamente fechadas em si mesmas (Lukács as denomina realistas) é, para Adorno, não apenas uma regressão em relação a um nível já alcançado das técnicas artísticas,[8] mas, mais do que isso, suspeita de ideologia. Em vez de desnudar as contradições da sociedade do presente, a obra orgânica, já pela sua forma, promoveria a ilusão de um mundo são, por mais que os conteúdos tornados explícitos pudessem intencionar coisa inteiramente diversa.

Não é o caso de decidir qual das duas seria a abordagem "correta"; a intenção da teoria aqui projetada caminha antes no sentido de provar o próprio debate como histórico. Para isso, é indispensável mostrar que, hoje, as premissas das quais ambos autores fazem seus pontos de partida já são históricas, e que não podem, por isso mesmo, ser simplesmente adotadas. Formulado como tese: a polêmica entre Lukács e Adorno, aqui esboçada, em torno da legitimidade da arte vanguardista permanece restrita à esfera dos meios artísticos e à transformação do tipo de obra (obra de arte orgânica *versus* obra de arte vanguardista) dela decorrente. No entanto, nenhum dos dois autores tematiza o ataque desfechado pelos movimentos históricos de vanguarda contra a instituição arte.

Esse ataque, porém, de acordo com a teoria aqui exposta, é o acontecimento decisivo no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, e isso, sem dúvida, porque só ele tornou reconhecível a instituição arte em seu papel determinante para o efeito da obra individual. A questão da forma (obra orgânica *versus* não-orgânica) necessariamente se desloca para o centro da observação, onde o significado da cesura provocada no desenvolvimento da arte pelos movimentos históricos de vanguarda não é visto no ataque contra a instituição arte. Se, no entanto, os movimentos históricos de vanguarda desvendaram a instituição arte como solução do enigma do efeito ou da carência de efeito da arte, então *nenhuma* forma pode mais – seja ela eterna ou temporalmente condicionada – reivindicar *unicamente* para si a pretensão de validade. A verdade é que tal pretensão foi liquidada pelos movimentos históricos de vanguarda. Ao reivindicarem-na ainda uma vez, Lukács e Adorno permanecem comprometidos com um período pré-vanguardístico da arte, que conheceu uma mudança estilística historicamente condicionada.

Sem dúvida, Adorno salientou o significado da vanguarda para a teoria estética do presente. Mas, ao fazê-lo, na verdade insistia exclusivamente no novo tipo de obra de arte e não na recondução da arte à práxis vital intencionada pelos movimentos de vanguarda. Desse modo, porém, a vanguarda torna-se o único tipo contemporâneo de arte.[9] Esta concepção tem sua verdade no fato de que, na realidade, podem ser dadas como fracassadas as intenções de longo alcance dos movimentos de vanguarda. Sua não-verdade reside justamente em que esse fracasso não ficou isento de conseqüências. É verdade que os movimentos históricos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas com certeza destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral. A justaposição de arte "realista" e arte "vanguardista" é hoje um fato contra o qual não se pode mais, de modo legítimo, levantar objeções. O significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas. Isto traz conseqüências para a ocupação científica com as obras de arte. Em lugar da observação normativa, entra a análise de função, que faria do efeito (função) social de uma obra, a partir da confluência dos estímulos nela projetados e de um público sociologicamente determinável dentro de um marco institucional (instituição arte), o objeto da investigação.[10]

O fato de Lukács e Adorno terem negligenciado a instituição arte terá de ser visto em conexão com um outro ponto comum aos dois teóricos: a atitude de rejeição em face da obra de Brecht. Em Lukács, essa rejeição a Brecht resulta diretamente da abordagem teórica. As obras de Brecht caem sob o veredicto que atinge todas as obras não-orgânicas. Em Adorno, a rejeição não é conseqüência imediata da abordagem teórica central, mas de um teorema subsidiário, segundo o qual as obras de arte são "a historiografia inconsciente da essência e da excrescência históricas".[11] Onde a relação entre a obra e a sociedade que a determina é colocada como necessariamente inconsciente, a recepção de Brecht, que com a máxima consciência possível se esforçou no sentido de dar forma a essa relação, dificilmente poderia ser recebida como adequada.[12]

Resumindo: o debate Lukács-Adorno, que em muitos aspectos retoma o debate do expressionismo, de meados dos anos 1930, termina com uma aporia, a de que duas teorias da cultura, materialistas na sua autocompreensão, se confrontam de modo antagônico, apoiando-se, respectivamente, em pontos de vista políticos determinados. Adorno, que não apenas estabiliza o capitalismo tardio como definitivo, mas também considera refutadas pela experiência histórica as esperanças depositadas no socialismo, compreende a arte vanguardista como protesto radical de oposição a toda e qualquer falsa reconciliação com o existente, sendo, por conseguinte, a única forma de arte historicamente legítima. Lukács, ao contrário, condena a arte vanguardista, cujo caráter de protesto ele reconhece com reservas, porque esse protesto permaneceria abstrato, sem perspectiva histórica, cego para as forças reais de oposição, que trabalham na superação do capitalismo. Um ponto comum às duas abordagens, no qual a aporia, em vez de ser superada, talvez se potencialize, consiste em ambos autores, por razões relevantes para a teoria, não conseguirem compreender o mais significativo escritor materialista contemporâneo (Brecht).

Tal situação faz supor uma saída, qual seja, promover a teoria justamente desse escritor materialista a critério de apreciação crítica. Esta saída, no entanto, apresenta uma desvantagem considerável. Não permite *compreender* a obra de

Brecht, pois este não pode ser colocado como horizonte da apreciação crítica e, ao mesmo tempo, compreendido em sua particularidade. Se se transforma Brecht em critério do que a literatura hoje consegue realizar, então ele próprio não pode mais ser julgado; e se as soluções que ele encontrou para determinados problemas estavam ou não ligadas à época de seu surgimento, eis uma questão que não pode mais ser colocada. Em outras palavras: se justamente queremos compreender o significado de Brecht no contexto de sua época, não devemos transformar a sua teoria em marco da investigação. Minha sugestão para a solução da aporia esboçada é colocar os movimentos históricos de vanguarda como cesura no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, bem como, a partir desta, conceber a teoria da literatura [*Literaturtheorie*]. Também a obra e a teoria de Brecht deveriam ser determinadas em relação a essa cesura histórica. Seria o caso, portanto, de se perguntar: como se situa Brecht em relação aos movimentos históricos de vanguarda? Até o presente, esta questão não foi colocada; primeiro, porque se partia da suposição de que Brecht seria um vanguardista; depois, porque não se dispunha de nenhum conceito preciso dos movimentos históricos de vanguarda. Não sendo obviamente possível investigar aqui essa complexa questão, teremos de nos contentar com algumas referências.

A intenção de parte dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda de destruir a instituição arte jamais foi compartilhada por Brecht. De sua aversão pelo teatro da burguesia culta, o jovem Brecht não concluiu que se devesse abolir o teatro como tal, antes queria transformá-lo radicalmente. No esporte, ele encontra o modelo para um novo teatro, cuja categoria central é o entretenimento.[13] O fato de definir a arte como um fim em si mesmo, mantendo assim uma categoria central da estética clássica, somado à sua vontade não de destruir a instituição teatro, mas de transformá-la, torna clara a distância que separa o jovem Brecht dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda. O que o aproxima destes é, por um lado, uma concepção da obra, na qual os momentos individuais ganham autonomia (esta é a condição para que o distanciamento possa afinal surtir efeito), e, por outro lado, a atenção dedicada à instituição arte. No entanto, enquanto os vanguardistas pensam poder diretamente atacá-la e destruí-la, Brecht desenvolve o conceito de refuncionalização [*Umfunktionierung*], que se prende ao concretamente possível. Estas poucas observações podem ter mostrado que uma teoria da vanguarda permite situar Brecht no contexto da arte moderna e, com isso, determinar sua particularidade. Há, pois, razão para supor que a teoria da vanguarda possa contribuir para solucionar a aporia da ciência materialista da literatura (entre Lukács e Adorno) de uma outra maneira que não seja a canonização da teoria e da práxis artística de Brecht.

A tese aqui defendida diz respeito, é claro, não apenas à obra de Brecht, mas ao lugar do engajamento político na arte de modo geral. De acordo com ela: graças aos movimentos históricos de vanguarda, transformou-se fundamentalmente o lugar do engajamento político na arte. Em consonância com a dupla significação da vanguarda acima considerada (ataque à instituição arte e surgimento de um tipo não-orgânico de obra de arte), será necessário discutir a questão em ambos os níveis. Que o engajamento político-moral já existe na arte anterior aos movimentos históricos de vanguarda, isso está fora de dúvida; mas esse engajamento se acha em tensa relação com a obra na qual ele se articula. Na obra de arte orgânica, os conteúdos político-morais que o autor deseja expressar estão necessariamente subordinados à organicidade do todo. Significa que esses conteúdos (queira-o ou não o autor) se tornam partes justamente do todo da obra para cuja constituição contribuem. A obra engajada só pode ser bem-sucedida quando o próprio engajamento é o princípio unificador que a perpassa (inclusive em sua forma). Mas não costuma ser esse o caso. Tanto na obra de Voltaire como na lírica libertária do período da Restauração, pode-se observar o quanto as tradições preexistentes dentro de um gênero oferecem resistência a uma aplicação engajada. Na obra de arte orgânica há sempre o perigo de que o engajamento permaneça exterior à própria obra – como totalidade forma–conteúdo – e lhe destrua a substância. Neste nível da argumentação, movimenta-se a maior parte das críticas à arte engajada. Mas cumpre apontar com insistência para o fato de que essa argumentação só pode reivindicar foros de validade sob dois pressupostos: ela se ajusta exclusivamente a obras de arte orgânicas; e só se ajusta a elas se o engajamento não foi transformado em princípio unificador da obra. Nos casos em que a organização da obra a partir do engajamento dá resultado, um outro perigo ameaça a tendência política: sua neutralização por meio da instituição arte. Recebida no contexto de uma produção cuja característica comum consiste no descolamento da práxis vital, a obra que dá forma ao engajamento, segundo a lei estética da organicidade, é tendencialmente percebida como mero produto artístico. A instituição arte neutraliza o conteúdo político da obra individual.

Somente os movimentos históricos de vanguarda tornaram claro o significado da instituição arte para o efeito da obra individual. Com isso, provocaram um protelamento da colocação do problema. Tornou-se claro que o efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente codeterminado pela instituição dentro da qual a obra "funciona". As reflexões desenvolvidas por Brecht e Benjamin, nos anos 1920 e 1930, sobre a mudança de função do aparelho da produção,[14] seriam impensáveis sem os movimentos de vanguarda. Com efeito, aqui será preciso que estejamos atentos também para, juntamente com a *colocação do problema* formulada por Brecht e Benjamin, não assumirmos as *soluções* por eles esboçadas, ao mesmo tempo que, a-historicamente, as transpomos para o presente.[15]

Para a transformação do problema do engajamento, o desenvolvimento de um tipo de obra de arte não-orgânica é tão significativo quanto o ataque à instituição arte. Se, na obra vanguardista, a parte individual não se acha mais necessariamente subordinada a um princípio organizador, a questão sobre a importância dos conteúdos políticos na obra também se coloca de modo diferente. Na obra vanguardista, mesmo como conteúdos individuais, eles são esteticamente legítimos. Seu efeito não é necessariamente mediado pelo todo da obra, devendo, antes, ser concebido como inteiramente parcial.[16] Na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade. O receptor pode acatar o signo individual, seja como declaração importante concernente à práxis vital, seja como instrução política. Isso tem conseqüências importantes para a colocação do engajamento na obra. Onde a obra não é mais concebida como totalidade orgânica, o motivo político individual deixa igualmente de estar subordinado ao domínio do todo da obra, podendo, assim, atuar como motivo isolado. Tendo por base o tipo de obra vanguardista, um novo tipo de arte engajada se torna possível. Podemos até avançar um passo e afirmar que, com a obra vanguardista, a velha dicotomia entre arte "pura" e arte "política" teria sido superada. Sem dúvida, será preciso esclarecer o que pode significar essa afirmação. No sentido de Adorno, poderíamos entender que, já em si mesmo, o princípio estrutural do não-orgânico seria emancipador, por permitir levar ao colapso uma ideologia cada vez mais próxima de se fechar num sistema. Numa tal concepção, vanguarda e engajamento finalmente se encontram. No entanto, uma vez que a identidade repousa unicamente no princípio estrutural, a conseqüência é que só se pode mesmo definir a arte engajada do ponto de vista da forma, e não do conteúdo. A partir dessa visão, falta pouco para que, na obra vanguardista, as mensagens políticas se transformem em tabu. Contudo, a superação da dicotomia entre arte "pura" e arte "política" pode ser pensada ainda de uma outra maneira. Em vez de promover o próprio princípio estrutural vanguardista do não-orgânico à qualidade de mensagem política, seria bom ter em mente que este, até mesmo numa única obra, possibilita a justaposição de motivos políticos e não-políticos. Sobre a base da obra não-orgânica, portanto, um novo tipo de arte engajada se torna possível.[17]

Na medida em que, na obra vanguardista, os motivos individuais são inteiramente autônomos, o motivo político pode ter também um efeito direto, sendo confrontado pelo espectador com sua própria realidade existencial. Brecht reconheceu essa possibilidade e dela fez uso. No seu *Diário de trabalho* [*Arbeitsjournal*], ele escreve:

> [...] na composição teatral aristotélica e no modo de representar correspondente [...], como a apresentação da fábula constitui um todo absoluto, é fomentada no espectador a ilusão sobre o modo como os acontecimentos do palco se desenrolam na vida real e nela se concretizam. os detalhes não podem ser individualmente confrontados com as partes que lhes correspondem na vida real. nada deve ser "arrancado ao contexto" para ser eventualmente transportado para o contexto da realidade. isso é superado pelo modo de representar distanciador. a seqüência da fábula é, aqui, descontínua; o todo unitário consiste de partes autônomas que, imediata e respectivamente, podem – devem, na verdade – ser confrontadas com os eventos parciais que lhes são correspondentes na realidade.[18]

Brecht é vanguardista na medida em que o tipo de obra de arte vanguardista, por libertar as partes do domínio do todo, possibilita um novo tipo de arte política. Depreende-se claramente das colocações de Brecht que a obra vanguardista, ainda que necessariamente tenha de recuar frente ao objetivo dos movimentos históricos de vanguarda – que é o de revolucionar a práxis vital –, preserva a intenção. Pode ser que a recondução da arte à práxis vital tenha mesmo fracassado, mas, ainda assim, a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade. Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. No entanto, resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital.

2. POST-SCRIPTUM EM CONSIDERAÇÃO A HEGEL

Como vimos, Hegel historiciza a arte, mas não o *conceito* de arte. A este, a despeito de sua origem na arte grega, ele atribui validade supra-histórica. Szondi tem razão ao constatar que:

> Enquanto em Hegel tudo ganha movimento, tudo tem seu lugar específico no desenvolvimento histórico [...], o próprio conceito de arte praticamente não pode se desenvolver, pois é cunhado de acordo com o modelo único da arte grega.[19]

Hegel, contudo, se deu perfeitamente conta da não-adequação desse conceito de arte às obras de sua época:

> Se temos, diante dos olhos, o conceito de verdadeiras obras de arte, no sentido do ideal, nas quais se trata de um conteúdo

> em si mesmo não ocasional e efêmero, por um lado, e, por outro, de um modo de criação em absoluta correspondência com um tal conteúdo, assim, em face de tais obras, os produtos do nosso estágio presente efetivamente ficam a dever.[20]

A título de recordação: para Hegel, a forma artística romântica (que compreende um período que vai da Idade Média até a época de Hegel) é já a dissolução da interpenetração de forma e conteúdo característica da arte clássica (grega), uma dissolução que é provocada pela descoberta da subjetividade independente.[21] O princípio da arte romântica é a "elevação do espírito a si mesmo",[22] que o mundo passou a conhecer com o cristianismo. O espírito não imerge mais no sensível, como na forma artística clássica. Ele retorna para dentro de si mesmo e estabelece "a realidade externa como uma existência a ele inadequada".[23] Hegel vê uma conexão entre o desenvolvimento da subjetividade independente e a contingência da existência exterior. Por isso, a arte romântica é, a um só tempo, uma arte da interioridade subjetiva e uma arte que traz para a representação o mundo dos fenômenos na sua contingência:

> O externamente aparente não consegue mais expressar a interioridade [...] mas, justamente por isso, a arte romântica deixa que a exterioridade se manifeste de novo por si mesma, livremente, e, em consideração a isso, dá a toda e qualquer matéria, mesmo flores, árvores e os mais comuns utensílios domésticos, mesmo na contingência natural da existência, permissão de entrada irrestrita na representação.[24]

Para Hegel, a arte romântica é o produto da dissolução da interpenetração de espírito e sensibilidade (aparência externa) característica da arte clássica. Mas, além disso, ele concebe ainda uma fase de dissolução também da forma de arte romântica. Esta dissolução é provocada por uma radicalização das oposições que determinam a arte romântica, entre a interioridade e a realidade exterior. A arte se deteriora na "imitação artística subjetiva do existente" (o realismo do detalhe) e no "humor subjetivo". Assim, conseqüentemente, a teoria estética de Hegel conduz à idéia do fim da arte, sendo esta compreendida então, no sentido do classicismo hegeliano, como perfeita interpenetração de forma e conteúdo.

Mas acontece que, fora do seu sistema, Hegel esboçou ao menos o conceito de uma arte pós-romântica.[25] Tomando como exemplo a pintura de gênero [*Genremalerei*] holandesa, ele diz que nela o interesse pelo objeto se transforma no interesse pela arte da representação.

> O que nos deve atrair não é o conteúdo e sua realidade, mas a aparência inteiramente desinteressada em relação ao objeto. Do belo é, por assim dizer, fixada a aparência como tal, para si, e a arte é a mestria na representação de todos os mistérios da aparência dos fenômenos exteriores, aparência esta que se aprofunda em si mesma.[26]

O que Hegel dá a entender aqui não é senão o que chamamos de cristalização do estético. Expressamente, ele diz que "a habilidade e a utilização subjetivas dos meios artísticos se elevam a assunto objetivo das obras de arte".[27] Com isso, anuncia-se o deslocamento da dialética forma–conteúdo, característico do desenvolvimento posterior da arte, em favor da forma.

Aquilo que, a partir do fracasso das intenções vanguardistas, deduzimos para a arte pós-vanguardista: a legítima justaposição de estilos e de formas, sem que nenhum deles ou nenhuma delas possa mais alimentar a pretensão de ser o que há de mais avançado, foi constatado por Hegel já a respeito da arte de seu tempo.

> Através disso, chegamos ao final da arte romântica, do ponto de vista da época mais recente, cuja peculiaridade podemos encontrar no fato de que a subjetividade do artista se sobrepõe a seu material e a sua produção, uma vez que ela não é mais dominada pelas condições dadas de um círculo, já determinado em si mesmo, do conteúdo como da forma, antes retém sob seu inteiro poder e escolha tanto o conteúdo como o modo de figuração do mesmo.[28]

Hegel compreende o desenvolvimento da arte com o par de conceitos: subjetividade–mundo exterior (isto é, espírito–sensibilidade); a presente análise, pelo contrário, parte da cristalização dos subsistemas sociais e chega, assim, à oposição entre arte e práxis vital. O fato de Hegel, já nos anos 20 do século XIX, ter podido prognosticar o que só veio definitivamente a ocorrer depois do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda, demonstra ser a especulação um modo do conhecimento.

A teoria estética, hoje, assume como seus os critérios de Adorno, critérios cuja historicidade se tornou reconhecível. Depois que o desenvolvimento da arte deixou para trás os movimentos históricos de vanguarda, uma teoria estética a eles vinculada (como a de Adorno) é tão histórica quanto a de Lukács, que só reconhece as obras orgânicas como obras de arte. A total disponibilidade do material e das formas, que é característica da arte pós-vanguardista da sociedade burguesa, deverá ser concretamente investigada pela análise de obras individuais, tanto no sentido das possibilidades a ela inerentes quanto no sentido das dificuldades com que ela se depara.

Se esta situação, a da disponibilidade de todas as tradições, permitiria ainda uma teoria estética como tal, no sentido em que de Kant a Adorno existiram teorias estéticas, é algo de questionável; isso porque, com efeito, só o âmbito do objeto passível de ser estruturado pode permitir apreensão científica. Onde as possibilidades de criação acabaram por se tornar infinitas, não só a criação autêntica é infinitamente dificultada, como também, concomitantemente, a sua análise científica. A idéia de Adorno, de que a sociedade do capitalismo tardio teria se tornado irracional a ponto de talvez não ser mais compreensível teoricamente, seria aplicável com mais razão à arte pós-vanguardista.

POSFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

Se, apesar da discussão intensiva e do, em parte também enérgico, protesto que desencadeou,[1] o livro aparece aqui inalterado,[2] é sobretudo porque corresponde a um horizonte histórico de problemas, tal como ele se delineou depois do final dos acontecimentos de 1968 e do fracasso do movimento estudantil no início dos anos 1970.[3] Não quero ceder aqui à tentação de criticar as esperanças daqueles que, então (sem base social), pensavam poder partir diretamente talvez das experiências revolucionárias do futurismo russo. Com menos motivo haveria de fazê-lo, uma vez que tampouco se cumpriram as esperanças daqueles que, como eu, lutaram pela possibilidade da concretização de "mais democracia" em todas as esferas da vida social. Isto vale também para a questão de uma discussão científica *irrestrita*. No que se segue, pretendo limitar-me a acatar e discutir alguns dos problemas tratados na crítica ao livro, na medida em que já o não tenha feito em outras publicações.[4]

A tese da "carência de função" da arte na sociedade burguesa (ver, neste volume, final do capítulo 1, 2) mereceu uma crítica legítima. Hans Sanders, por exemplo, apontou para o fato de que, "para a totalidade do sistema social, as instituições não são sociologicamente pensáveis senão como portadoras de funções".[5] Minha formulação é, de fato, equívoca. A instituição arte impede que os conteúdos das obras que impelem a uma transformação radical da sociedade, no sentido de uma superação da alienação, possam, na prática, se tornar eficazes. Naturalmente, isso não exclui que a arte, da forma como se encontra institucionalizada na sociedade burguesa, assuma tarefas relacionadas com a formação e estabilização do sujeito, e, necessariamente, funções nesse sentido.

Um segundo problema, repetidamente abordado na discussão, diz respeito à posição central atribuída, na construção histórica, ao esteticismo. Este é entendido como pressuposto lógico de desenvolvimento dos movimentos históricos de vanguarda, e, mais precisamente, como aquele lugar histórico no qual a autonomia institucional se afirma no plano dos conteúdos da obra. No caso, pode-se levantar a questão: se, com isso, na construção histórica não se teria privilegiado talvez, indevidamente, o esteticismo,[6] ao negligenciar as correntes contrárias (naturalismo, *littérature engagée*).[7] Podem-se dizer duas coisas a esse respeito: em primeiro lugar, é preciso distinguir entre a posição sistemática que o esteticismo assume no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa e a valoração estética, e possivelmente política, das obras desse movimento. Efetivamente, sou da opinião de que ao esteticismo corresponde uma posição-chave, cujo interesse reside na compreensão do que significa a "arte" em nossa sociedade, o que, porém, de modo algum implica uma supervalorização estética de suas obras. Que ambos os momentos coincidam na teoria de Adorno, isso não significa que eles, necessariamente, formem uma unidade. Como se sabe, não foi exatamente a ruptura com a instituição arte que Adorno enfatizou em suas reflexões sobre os movimentos de vanguarda. Quando isso é feito, a instituição arte se torna não apenas passível de reconhecimento como instituição, como também *criticável*.

Um segundo aspecto tem que ser salientado: toda teoria historicamente substancial precisa suspender o desenvolvimento do objeto num determinado ponto, a fim de poder construir esse desenvolvimento. Sabe-se, por exemplo, que Lukács fez do classicismo de Weimar e do realismo de Balzac e Stendhal o lugar histórico de sua construção. As conseqüências para a possibilidade de uma compreensão da literatura da modernidade são conhecidas. Igualmente, Jürgen Kreft (ainda que por outras razões) faz do estágio de desenvolvimento da literatura alcançado no classicismo de Weimar o eixo de sua construção; conseqüentemente, a seus olhos o esteticismo e a vanguarda não passam de "formas falsas" produzidas por coerções sociais. Mas também a tentativa de construir o desenvolvimento da literatura e da arte na sociedade burguesa a partir do naturalismo e do conceito sartreano de *littérature engagée* me parece pouco auspiciosa, porque, de saída, ela deixaria de fora todos os problemas que a estética idealista designa como particularidade do estético. Uma ciência crítica da literatura não pode deixar de lado tais problemas sem desenvolvê-los. Estratégias de defesa e de exclusão, neste caso, não ajudam a prosseguir, pois sabemos que o que é excluído costuma retornar com energia redobrada.

Nesta situação, à primeira vista, parece plausível a sugestão feita por Hans Sanders, de que, em vez de partirmos de uma construção *histórica*, devêssemos compreender o esteticismo e o engajamento como "margem *estrutural* de possibilidades da arte na sociedade burguesa". Contudo, é muito alto o preço que se paga pela manuseabilidade do conceito na prática de pesquisa. Pois, a pensar dessa forma, não existiria mais nenhuma história da arte na sociedade burguesa, mas apenas "condições marginais contingentes" (estrutura da esfera pública, situação social da sociedade como um todo, interesses de grupos e de classes) decidindo sobre "qual variante domina em qual forma e em qual situação histórica". Apenas que, de um modo assim objetivista, a colocação hermenêutica do problema, que visa ao esclarecimento do presente, passará despercebida.

Em direção semelhante apontam a crítica de Gerhard Goebel e a solução por ele sugerida. A ele interessa, sobretudo, separar o *status de autonomia* da arte (libertação frente às outras instituições como Estado e Igreja) da *doutrina da autonomia*:

> a literatura precisa ter já um status institucional relativamente autônomo, para que engajamento político-social ou autonomia (por uma questão de clareza, talvez melhor: *autonomismo*) se coloquem como opções de escolha.[8]

Naturalmente, é razoável distinguir entre status de autonomia e doutrina da autonomia. Problemático, no entanto, é desatrelar uma coisa da outra. O conceito instituição arte se reduz, então, à estéril determinação de independência relativa frente às outras instituições, como Estado e Igreja. Nesse sentido, porém, a autonomia relativa caracteriza toda e qualquer instituição, e não atribui qualquer marca específica à instituição arte. Em outras palavras: na sociedade burguesa, a instituição arte seria uma instituição sem doutrina, comparável a uma Igreja sem dogmas, mais exatamente: a uma Igreja que tolerasse todas as representações de crença ("autonomista" e "engajada", em igual medida). Ficaria esvaziada a categoria de instituição, pois exatamente a ideologia da literatura, que regula a interação com e sobre as obras de arte, e a cuja compreensão visa a categoria, seria rebaixada a um momento meramente subordinado.[9]

Para uma definição da instituição arte na sociedade burguesa desenvolvida, que atrai o lado normativo para o ponto central da observação, parece-me eloqüente o fato de ter sido a teoria estética, desde os escritos de Kant e de Schiller, uma teoria da autonomia da arte. E isso vale, inclusive, para Adorno. No meu entender, não existe uma teoria estética da arte engajada que tenha sido bem-sucedida. Os grandes manifestos de Zola e Sartre permanecem significativamente restritos a um gênero literário, o romance, que há muito tempo combate a doutrina da autonomia. Em ambos os casos, pode-se mostrar que, em seus pontos essenciais, o esforço por uma institucionalização alternativa da literatura (é disso que se trata) permanece preso ao conceito de autonomia. Sobre isso, é elucidativa a hesitação de Zola entre uma concepção radicalmente desauratizada do escritor ("*un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail*"),[10] que corresponde ao seu esforço pela institucionalização de um conceito não-autônomo de literatura, e uma concepção aurática do escritor, à qual ele significativamente recorre nas passagens em que trata do valor estético.[11] Quanto a Sartre, no seu *Qu'est ce que la littérature*, ele adota a separação entre poesia e prosa, ancorada na tradição francesa, e limita a validade de sua teoria do engajamento ao âmbito da prosa. É unicamente em Brecht que se encontram elementos de uma teoria estética da literatura engajada. No caso, evidentemente, é preciso considerar que Brecht só veio a formular sua teoria depois do ataque dos movimentos históricos de vanguarda ao status de autonomia da arte. Não nos é permitido, por conseguinte, extrair da teoria de Brecht qualquer conclusão sobre a institucionalização da arte na sociedade burguesa avançada. Em todo caso, ela pode valer como índice das possibilidades da arte engajada depois dos movimentos históricos de vanguarda.

Contra as observações precedentes, ao longo das discussões, levantou-se com insistência a objeção de que o marco institucional estaria, no caso, inteiramente equiparado à teoria estética, com o que, porém, instituições materiais como escola, universidade, academias, museus etc. estariam sendo subestimadas em seu significado para o funcionamento das obras de arte. O argumento seria justo, se teorias estéticas fossem assunto exclusivo dos filósofos. No entanto, não é bem esse o caso. Antes, as idéias nelas formuladas possuem um alcance que se estende das várias instâncias mediadoras – escola, especialmente o *Gymnasium*, universidade, crítica literária, historiografia literária (para mencionar apenas algumas) – às cabeças dos produtores e receptores de arte, determinando, desse modo, a relação concreta com as obras individuais.[12] É natural o recurso às teorias estéticas, uma vez que elas apresentam as representações dominantes sobre arte em sua forma mais desenvolvida. Portanto, exatamente quando se parte de que a arte na sociedade burguesa desenvolvida se acha institucionalizada como ideologia, é com a sua forma mais desenvolvida que a sua crítica deve se ocupar. Isso, em absoluto, não exclui investigações acerca de representações estéticas e literárias, por exemplo, na historiografia e na crítica literárias; ao contrário, elas são exigidas como complementação necessária. A referência à prática da investigação, que a esse respeito se pode tirar da abordagem aqui sugerida, toma como ponto de partida não perder de vista a unidade do marco normativo de produção e recepção subjacente ao conceito de instituição arte, evitando, com isso, a desconexa justaposição de representações [*Darstellungen*] próprias das instâncias isoladas (como escola, crítica literária etc.).[13] Num outro nível, situam-se as críticas que ou não aceitam a tese do fracasso dos movimentos de vanguarda (mais exatamente, da recondução da arte à práxis vital, por eles tencionada), ou – é o caso de Burkhardt Lindner – vêem o anseio de superação da própria vanguarda ainda numa relação de continuidade com a ideologia da autonomia, tirando daí a conclusão de que a transposição desse anseio de superação, "no nível das categorias da instituição arte, (deveria) levar a uma confirmação da tradicional autonomia da arte" (ver *Antworten*, p. 92). A tese de Lindner, de que o anseio de superação da arte estaria já embutido na doutrina da autonomia, é, sem dúvida, interessante. Em outra passagem, ele cita um texto de Schiller, elucidativo a esse respeito:

> Houvesse realmente ocorrido o fato extraordinário de que a legislação política fosse confiada à razão, o homem respeitado e tratado como um fim em si mesmo, a lei elevada ao trono e a verdadeira liberdade transformada em base do edifício do Estado, assim quisera eu para todo o sempre despedir-me das musas e, à mais magnífica das obras de arte, à monarquia da razão, dedicar toda a minha atividade.

Lindner interpreta o texto no sentido de que "a constituição de uma autonomia do estético se acha ligada, na origem comum, ao problema da superação da autonomia".[14] Pergunta-se, então, se Schiller, com isso, não estaria sendo arrastado a uma proximidade grande demais em relação à vanguarda. Pois, para ele, não se trata da superação da práxis artística numa práxis político-social, mas da justificação da renúncia à práxis política e, por conseguinte, da justificação da autonomia da arte. Em sua argumentação, mantém-se a separação das duas esferas, cuja interpenetração interessa à vanguarda.

No que tange à assunção da pretensão vanguardista por parte da ciência – que Lindner, não sem razão, atribui a mim –, ela é impensável sem uma transformação. A ciência da literatura não pode tomar para si a tarefa de transportar a arte para a práxis vital, mas pode certamente admitir a aspiração dos movimentos de vanguarda na forma da crítica da instituição arte. Se confere que são ideológicas as formas de circulação que regulam a produção e o trato com obras de arte na sociedade burguesa, então a crítica dialética dessas formas de circulação, procedendo com paciência, se constitui em importante tarefa científica.

NOTAS

OBSERVAÇÃO PRELIMINAR

1 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. Retomo aqui os trabalhos pesquisados sobre o problema da vanguarda na preparação de pesquisa do livro do surrealismo. Especialmente:

- Walter Benjamin, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, pp. 200-15 [ed. bras.: "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 21-35].
- Theodor W. Adorno, "Rückblickend auf den Surrealismus", in *Noten zur Literatur I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 153-60 [ed. bras.: "Revendo o surrealismo", in *Notas de literatura 1*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, pp. 135-40].
- Hans Magnus Enzensberger, "Die Aporien der Avantgarde", in *Einzelheiten II. Poesie und Politik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964, pp. 50-80.
- Karl Heinz Bohrer, "Surrealismus und Terror oder die Aporien des *Juste-milieu*", in *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror.* Munique: Hanser, 1970, pp. 32-61.

INTRODUÇÃO

1 Jürgen Habermas, "Erkenntnis und Interesse", in *Technik und Wissenschaft als "Ideologie".* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p. 158.

2 Sobre a distinção entre ciência tradicional e ciência crítica, ver: Max Horkheimer, "Traditionelle und kritische Teorie", in *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze.* Frankfurt am Main: Fischer, 1970, pp. 12-64.

3 Dieter Richter, "Geschichte und Dialektik in der materialistichen Literaturwissenschaft". *Alternative*, n. 82, jan. 1972, p. 14.

4 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: Mohr (Siebeck), 1965, p. 291 [ed. bras.: *Verdade*

e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica, trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002].

5 J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 283.

6 H. G. Gadamer, op. cit., p. 275.

7 J. Habermas, op. cit., p. 283

8 Id., p. 289

9 H.G. Gadamer, op. cit., p. 269.

10 Apud J. Habermas, "Erkenntnis und Interesse", in *Technik und Wissenschaft als "Ideologie"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p. 189. No entanto, este "fazer" não deve ser entendido no sentido de possibilidades ilimitadas; deve-se, antes, insistir no fato de que as circunstâncias respectivamente dadas limitam o espaço de possibilidade real do agir histórico.

11 Sobre a história do conceito de ideologia, cf. o artigo "Ideologie". *Institut für Sozialforschung, Soziologische Exkurse*. Frankfurt, 1956, pp. 162-81. Kurt Lenk (org.), *Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie*. Neuwied/Berlim: Luchterhand, 1967. Nesse mesmo volume, ver também a introdução, em que o editor traça um histórico do problema.

12 O conceito de verdade, de uso corrente na tradição da filosofia dialética, é explicado pela seguinte observação de Hegel: "Usualmente designamos como verdade a concordância de um objeto com a nossa representação. No caso, temos como pressuposto um objeto, ao qual deve estar adequada a representação que fazemos dele. Em sentido filosófico, ao contrário, verdade quer dizer, numa expressão absolutamente abstrata, a concordância de um conteúdo consigo mesmo. Este é, portanto, um significado de verdade totalmente diverso daquele anteriormente mencionado. De resto, o significado mais profundo (filosófico) de verdade encontra-se, em parte, já no próprio uso corrente da linguagem. Falamos, por exemplo, de um *verdadeiro* amigo e, com isso, entendemos um amigo cujo modo de agir está ajustado ao conceito de amizade. É assim que falamos, igualmente, de uma *verdadeira* obra de arte. Não-verdadeiro significa, então, o mesmo que mau, inadequado em si mesmo. Neste sentido, um mau Estado é um Estado não-verdadeiro, e o Mau e o Não-verdadeiro, como tal, consistem na contradição que tem lugar

entre a definição ou conceito e a não-existência de um objeto", in Georg W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen-Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik mit den mündlichen Zusätzen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 86 [ed. bras.: *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio, 1830 – vol. 1: a ciência da lógica*, trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995].

13 Karl Marx, "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung", in *Marx-Engels, Studienausgabe I*, vol. 1, Fetscher, I. (org.). Frankfurt am Main: Fischer, 1966, v. 1, p. 17 [ed. bras.: *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2005].

14 Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Amsterdam: De Munter, 1967, p. 70 [ed. bras.: *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003].

15 Dados bibliográficos adicionais sobre a análise crítico-ideológica de obras, na bibliografia seleta do leitor, P. Bürger (org.), *Seminar: Literatur und kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 473.

16 G. Lukács, "Eichendorff", in *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlim: Afbau, 1952, pp. 59-60.

17 T. W. Adorno, "Zum Gedächtnis Eichendorffs", op. cit., p. 113.

18 K. Marx, op. cit., p. 18.

19 Cf. P. Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, pp. 173-99.

20 T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 336.

21 Cf. P. Bürger, "Die Rezeptionsproblematik in der ästhetischen Theorie Adornos", in *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, pp. 124-33. A polêmica de Adorno com a sociologia positivista da arte está documentada em P. Bürger, *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, pp. 191-211.

22 T. W. Adorno, op. cit., p. 338.

23 Em *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, o conceito de reificação foi desenvolvido por Georg Lukács em conexão com a análise marxista da mercadoria e com o conceito weberiano de racionalidade. Lukács interpreta a forma da mercadoria na sociedade

capitalista desenvolvida, no sentido de "que, através dela, o ser humano se vê confrontado com a sua própria atividade, com o seu próprio trabalho, como algo objetivo, independente dele, dominante sobre ele através de uma legalidade inerente, própria, alheia ao homem" (p. 97).

24 Herbert Marcuse, "Über den affirmativen Charakter der Kultur", in *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, pp. 56-101 [ed. bras.: *Cultura e sociedade*, v. 1, trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1997].

25 Id., p. 82.

26 Id., p. 63.

27 Id., p. 66.

28 Id., p. 88.

29 Sobre os componentes freudianos da teoria da cultura de Marcuse, cf. H. Sanders, *Institution Literatur und Theorie des Romans* [...]. Dissertação de mestrado. Bremen, 1977, cap. 1 e 3.

I. TEORIA DA VANGUARDA E CIÊNCIA CRÍTICA DA LITERATURA

1 T. W. Adorno, op. cit., p. 532.

2 Sobre a crítica do historicismo: "A ingenuidade do assim chamado historicismo consiste no fato de ele se furtar a esta reflexão e, por acreditar em sua abordagem metodológica, esquecer sua própria historicidade", in Gadamer, op. cit., p. 283.

Hans Robert Jauss, "Geschichte der Kunst und Historie", in *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 222-26 (Análise de Ranke por H. R. Jauss) [ed. bras.: *A história da literatura como provocação à teoria literária*, trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994].

3 K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Frankfurt/Viena: Europäische Verlagsanst., 1970 (reprodução fotomecânica da edição moscovita de 1939-41) [ed. bras.: *Contribuição à crítica da economia política*, trad. Maria Helena Barreiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2003].

4 Id., p. 25.

5 O conceito de movimentos históricos de vanguarda aqui utilizado foi obtido principalmente a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, aplicando-se igualmente, porém, à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro. O que esses movimentos possuem em comum, sem perder de vista suas diferenças, em parte consideráveis, consiste sobretudo na não rejeição da arte precedente em sua totalidade, não apenas em seus procedimentos artísticos individuais, consumando assim uma ruptura radical com a tradição; e no fato de esses movimentos, nas suas mais extremas manifestações, se voltarem principalmente contra a instituição arte, tal como ela se desenvolveu na sociedade burguesa. Com restrições, que deveriam ser trabalhadas em pesquisas concretas, o mesmo se aplica também ao futurismo italiano e ao expressionismo alemão. No que diz respeito ao cubismo, muito embora não persiga a mesma intenção, ele coloca em questão o sistema de representação vigente desde o Renascimento, com a imagem disposta a partir de uma perspectiva central. Por esta razão, ele será relacionado entre os movimentos históricos de vanguarda, ainda que sem compartilhar de sua tendência básica (superação da arte na práxis vital). O conceito de movimentos históricos de vanguarda os coloca em oposição a todas as tentativas neovanguardistas, que se tornaram características dos anos 1950 e 60 na Europa Ocidental. Embora as neovanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à práxis vital dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas. Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos *ready-made* de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o *Urinol* de Duchamp tencionava uma explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o expositor do tubo de estufa anseia para que sua "obra" consiga ganhar entrada no museu. Assim, o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto.

6 Cf., entre outros, V. Chklóvski, "Die Kunst als Verfahren" [1916], in *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Munique: W. Fink, 1969, pp. 3-35.

7 Referências à conexão histórica entre formalismo e vanguarda (mais precisamente, futurismo russo):

- V. Erlich, *Russischer Formalismus*, 2ª ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [verbete: futurismo].
- Sobre Chklóvski, cf. Renate Lachmann, "Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Sklovskij", in *Poetica 3*, 1970, pp. 226-49. Contudo, não é levada adiante ao longo do livro a interessante observação de K. Chvatik de que existiria "uma razão interior para a estreita relação entre estruturalismo e vanguarda, uma razão *metodológica* e *teórica*" (*Strukturalismus und Avantgarde*. Munique: Hanser, 1970, p. 23).
- Krystyna Pomorska (*Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. Haia: Mouton, 1968 [ed. bras.: *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*, trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972]) contenta-se com arrolar pontos comuns entre futurismo e formalismo.

8 Cf. as importantes colocações de Althusser, ainda pouco discutidas na República Federal da Alemanha:

- Louis Althusser & Étienne Balibar, *Lire le Capital I*. Paris: Maspero, 1969, cap. IV e V [ed. bras.: *Ler o Capital*, trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979]. Na tradução alemã: *Das Kapital lesen I*. Hamburgo: Rowohlt, 1972 [Sobre o problema da não-simultaneidade das categorias individuais, ver também o cap. II, 3].

9 Cf. Helmuth Plessner, "Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei", in *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 42 ss.

10 T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*. Munique/ Zurique: Knaur, 1964, p. 135.

11 K. Marx, op. cit., p. 26.

12 Id.

13 Id.

14 J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, pp. 42 ss. [ed. bras.: *A crise de legitimação no capitalismo tardio*, trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980].

15 Como exemplo de uma associação precipitada, isto é, não corroborada pelas pesquisas acerca do seu objeto, entre o desenvolvimento da arte e

o desenvolvimento da sociedade, pode ser útil o trabalho de F. Tomberg, "Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht", in *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufzätze*. Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand, 1973. Tomberg estabelece uma relação entre a "sublevação em todas as partes do mundo contra os intelectualmente limitados senhores burgueses, sedentos de poder", cujos "sintomas mais à vista" seriam a resistência do povo vietnamita ao "imperalismo norte-americano" e o fim da "arte moderna". "Com isso, chega ao fim a época da assim chamada arte moderna, como arte da subjetividade criativa pela total negação do real social. Onde ela continua a ser praticada, deve necessariamente se transformar em farsa. A arte só pode merecer crédito ainda, se engajada no processo revolucionário presente – mesmo que seja, num primeiro momento, às custas da forma" (pp. 59 ss.). O fim da arte moderna é, aqui, apenas moralmente postulado, porém não é deduzido a partir do desenvolvimento do objeto. Quando, no mesmo ensaio, ao trato com a arte moderna é atribuída uma função ideológica (uma vez que a arte moderna resulta da experiência da "inalterabilidade da estrutura social", a ocupação com ela promoveria mesmo essa ilusão [p. 58]), isso contradiz a afirmação do fim da "era da assim chamada arte moderna". Finalmente, num outro ensaio do mesmo volume, é defendida e concluída a tese da perda de função da arte: "O belo mundo que ora tem de ser criado não é a sociedade refletida, mas a sociedade real" ("Über den gesellschaftlichen Gehaltästhetischer Kategorien", in op. cit. Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand, 1973, p. 89).

16 J. Habermas, "Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins", in Unseld, S. (org.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 190.

17 Habermas define autonomia como "independência das obras de arte em face das pretensões de aplicação externas à arte" [J. Habermas, op. cit.]; prefiro falar em pretensões sociais de aplicação, porque assim se evita a entrada, na definição, daquilo que está por definir.

18 Cf. Klaus Heitmann, *Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*. Bad Homburg v. d. H./ Berlim/ Zurique: Gehlen, 1970.

19 J. Habermas, op. cit., p. 192.

20 Id.

21 O conceito de determinidade da forma [*Formbestimmtheit*] não se refere, aqui, ao fato de que na arte a forma seja um componente [*Konstituens*] do predicado, mas determinidade pela forma de circulação, pelo marco institucional no qual as obras de arte funcionam. O conceito é utilizado, portanto, no sentido em que Marx fala da determinidade dos objetos pela forma de mercadoria [*Warenform*].

22 J. Habermas, op. cit., pp. 193 ss.

23 Gert Mattenklott esboça uma crítica política ao primado do formal no esteticismo: "A forma é o fetiche transplantado para o campo político, cuja total indeterminação conteudística deixou espaço aberto a todo e qualquer acréscimo ideológico" (*Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. Munique: Rogner & Bernhard, 1970, p. 227). Esta crítica contém a visão correta sobre a problemática política do esteticismo. O que ela não alcança é o fato de que, com o esteticismo, a arte chega, na sociedade burguesa, à consciência de si mesma. Adorno viu isso: "Mas há um momento liberador na autoconsciência que a arte burguesa finalmente adquire de si mesma, tão logo passa a levar-se a sério como a realidade que ela não é" ("Der Artist als Statthalter", in *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, p. 88 [ed. bras.: "O artista como representante", in *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003]).

Sobre o problema do esteticismo, cf. Hinrich C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod"*. Bad Hamburgo/ Berlim/ Zurique: Gehlen, 1970. Para Seeba, a atualidade do esteticismo está em que "o verdadeiro 'princípio' estético" dos modelos ficcionais, que se supõe facilitar a compreensão da realidade, no entanto dificultam sua experiência direta, não-figurada, conduz àquela perda de realidade da qual já Claudio padece" (p. 180). A deficiência desta genial crítica do esteticismo consiste em que, contra o "princípio dos modelos ficcionais" (que podem perfeitamente atuar como instrumento de conhecimento da realidade), ela toma como base uma "experiência direta, não-figurada, compromissada com o esteticismo". Sendo aqui, portanto, um momento do esteticismo criticado por um outro momento do próprio esteticismo. No que diz respeito à perda da realidade, será preciso, dando ouvidos a autores como Hofmannsthal, compreendê-la não como produto da dependência estética das imagens, mas como sua causa socialmente condicionada. Em outras palavras: a crítica de Seeba ao esteticismo permanece inteiramente presa àquilo que ela se propõe criticar.

Ver também: P. Bürger, "Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre", in *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1975.

24 Cf. W. Jens, "Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa", in *Statt einer Literaturgeschichte*. 5ª ed. Pfullingen: Neske, 1962, pp. 109-33.

25 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 7-63 [ed. bras.: "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994]. Sobre a crítica das teses benjaminianas, é especialmente importante a carta de Adorno a Benjamin, de 18 de março de 1936 (reproduzida em T. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 126-34). De uma posição próxima a Adorno, argumenta Rolf Tiedemann, "Studien zur Philosophie Walter Benjamins", *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, n. 16, 1965, pp. 87 ss.

26 Cf. Burkhardt Lindner, "'Natur-Geschichte' – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften", *Text + Kritik*, n. 31/ 32, out. 1971, pp. 41-58.

27 W. Benjamin, op. cit., p. 53 [ed. bras.: p. 170].

28 Id., p. 25.

29 Cf. W. Benjamin, op. cit., p. 42 ss.

30 Id., op. cit., p. 43 [ed. bras.: p. 191].

31 Benjamin encaixa-se, neste caso, no contexto de um entusiasmo pela técnica, característico, nos anos 1920, tanto para os intelectuais liberais (algumas referências sobre isso em Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932* [...]. Stuttgart: Metzler, 1970, pp. 58 ss.) como para a

vanguarda revolucionária russa (um exemplo: Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, trad. H. Günther e Karla Hielscher. Munique: Hanser, 1972).

32 A partir daí, torna-se compreensível que as teses de Benjamin tenham podido ser tomadas pelos esquerdistas mais extremos como uma teoria revolucionária da arte. Cf. H. Lethen, "Walter Benjamins Thesen zu einer 'materialistischen Kunsttheorie'", in op. cit., pp. 127-39.

33 É sabido que os produtos da literatura de massa são redigidos de acordo com os princípios da divisão de trabalho, segundo determinados critérios de produção, ao feitio de cada grupo de destinatários.

34 Aplica-se, aqui também, a crítica de Adorno a Benjamin. Cf. seu ensaio "Über den Fetischcharackter in der Musik und die Regression des Hörens", in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandehoeck, 1969, pp. 9-45, que representa uma resposta ao ensaio de Benjamin ("A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"). Cf. também Christa Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1973.

35 Bertolt Brecht, "Der Dreigroschenprozess" [1931], in *Schriften zur Literatur und Kunst*. Berlim/ Weimar: Aufbau, 1966, pp. 180 e 199.

36 As dificuldades com que se depara, hoje, quando da tentativa de fundamentar uma teoria estética no conceito de reflexo [*Widerspiegelungsbegriff*] se explicam a partir daí. Elas são historicamente determinadas pelo desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, mais precisamente pela atrofia da função reprodutora da arte, ocorrida com as vanguardas. A tentativa de uma explicação sociológica da pintura moderna é empreendida por A. Gehlen (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main/ Bonn: Athenäum, 1960). Mas as condições sociais de surgimento da pintura moderna enumeradas por Gehlen permanecem bastante gerais. Ao lado da invenção da fotografia, ele cita a ampliação do espaço vital e o fim da aliança entre a pintura e as ciências naturais (pp. 40 ss.).

37 "Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, que é contemporânea dos primórdios do socialismo – os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém – cem anos depois – poderá negar. Eles reagiram professando

'a arte pela arte', ou seja, uma teologia da arte." [W. Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994].

38 Cf. Pierre Francastel, que resume da seguinte forma os resultados da sua pesquisa sobre arte e técnica: 1. "não existe nenhuma contradição entre o desenvolvimento de certas formas da arte contemporânea e as manifestações da atividade científica e técnica na sociedade atual"; 2. "o *desenvolvimento* das artes na atualidade segue um princípio de *desenvolvimento* especificamente estético" (*Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Denöel-Gonthier, 1964, pp. 221 ss.).

39 Cf. T. W. Adorno, "George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906", in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Munique: DTV, 1963, pp. 190-231; ver também: "Der Artist als Statthalter", in *Noten zur Literatur I*, pp. 173-93 [ed. bras.: "O artista como representante", in *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003].

II. SOBRE O PROBLEMA DA AUTONOMIA DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

1 T. W. Adorno, "Ästhetische Theorie", in Adorno, Gretel e Tiedemann, Rolf (org.). *Gesammelte Schriften*, vol. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 9.

2 T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*. Munique/ Zurique: Knaur, 1964, pp. 88 ss.

3 Refiro-me aos seguintes trabalhos: Michael Müller, "Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance", Horst Bredekamp, "Autonomie und Askese", Berthold Hinz, "Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs", todos publicados na coletânea *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. Além de Lutz Winckler, "Entstehung und Funktion des literarischen Marktes", in

Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur – und Sprachsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, pp. 12-75; e Bernd Jürgen Warneken, "Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft", in *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*. Stuttgartt: Metzler, 1973, pp. 79-115.

4 B. Hinz, op. cit., pp. 175 ss.

Uma interpretação semelhante da arte burguesa havia sido dada já nos anos 1920 pelo vanguardista russo Boris Arvatov: "Enquanto a totalidade da técnica da sociedade capitalista toma como base as mais elevadas e mais recentes aquisições, e se constitui numa técnica da produção de massas (indústria, rádio, transporte, jornal, laboratório científico etc.), a arte burguesa, em princípio, permaneceu artesanal e foi, por isso, empurrada para fora da práxis social comum a toda a humanidade, para o isolamento, para o campo da estética pura. [...] O mestre solitário – é esse o único tipo de artista na sociedade capitalista, o tipo do especialista da arte 'pura', que trabalha fora da práxis utilitária imediata, porque esta se baseia na técnica das máquinas. Daí provém a ilusão da arte como fim em si mesma, daí todo o seu fetichismo burguês" (B. Arvatov, op. cit., pp. 11 ss.).

5 M. Müller, op. cit., p. 26.

6 W. Krauss, "Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert", in *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1949, pp. 321-38. O artigo tem como ponto de partida o importante trabalho de sociologia do público de Erich Auerbach: "La Cour et la ville", reimpresso em: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Berna: A. Francke, 1951, pp. 12-50 [ed. bras.: "La Cour et la ville", in *Ensaios de literatura ocidental*, trad. José Marcos Mariani de Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007].

7 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Munique: Beck, 1967, pp. 318 ss. [ed. bras.: *História social da arte e da literatura*, trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000].

8 L. Winckler, op. cit., p. 18.

9 A. Hauser, op. cit., pp. 331 ss.

10 Id., p. 340.

11 H. Bredekamp, op. cit., p. 92.

12 Id., p. 128.

13 Ibid., p. 169.

14 W. Benjamin, "Geschichtsphilosophische Thesen", in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1961 [ed. bras.: "Sobre o conceito da história", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 222-34].

15 A arte inteiramente atada ao ritual não pode ser tomada sob contrato, por não existir em absoluto enquanto âmbito especial. A obra de arte *é* aqui parte do ritual. Só uma arte tornada (relativamente) autônoma pode ser tomada sob contrato. Com isso, a autonomia da arte é, ao mesmo tempo, o pressuposto para uma posterior heteronomia. A estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma.

16 Helmut Kuhn, "Ästhetik", in *Das Fischer Lexikon*. Literatur 2/ 1, W. H. Friedrich e W. Killy (orgs.). Frankfurt: Fischer, 1965, pp. 52 ss.

17 Id.

18 Immanuel Kant, "Kritik der Urteilskraft", in Weischedel, W. (org.), *Werke in zehn Bänden*, v. VIII. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1968 [ed. bras.: *Crítica da faculdade do juízo*, trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002].

19 Id., p. 287.

20 Id., p. 280.

21 Ibid.

22 Id., pp. 280 ss.

23 Este é, na argumentação de Kant, muito mais importante do que o momento antifeudal que Warneken aponta na observação kantiana sobre a música para banquetes, que é apenas agradável, mas não pode alimentar a pretensão de ser bela. (Id. p. 404) (Cf. Warneken, op. cit., p. 85).

24 I. Kant, op. cit., p. 374.

25 Id., p. 381.

26 Id., p. 384 ss.

27 Id., p. 381.

28 F. Schiller, "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen", in *Sämtliche Werke*, v. V, Munique: W. Fink, 1967, p. 580

[ed. bras.: *A educação estética do homem: numa série de cartas*, trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995].

29 F. Schiller, op. cit., pp. 583-84.

30 Id., p. 583.

31 Ibid., p. 588.

32 Cf. Rainer Warning, "Ritus, Mythos und geistliches Spiel", in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. Munique: W. Fink Verlag, 1971, pp. 211-39.

33 Sabe-se que já Hegel falava do romance como "a moderna epopéia burguesa" (*Ästhetik*, Berlim/ Weimar: Aufbau, 1965; vol. II, p. 452).

34 Sobre o problema da falsa superação entre arte e práxis vital, cf. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied/ Berlim: Luchterhand, 1968, pp. 176 ss. [ed. bras.: *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, trad. Flavio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003].

35 Sobre isso, cf. P. Bürger, "Funktion und Bedeutung des *orgueil* bei Paul Valéry", in *Romanistisches Jahrbuch*, 16, 1965, pp. 149-68.

36 Exemplos de obras neovanguardistas no campo das belas-artes encontram-se no catálogo da exposição *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970*, organizado por G. Adriani, Tübingen, 1973. Sobre o problema da neovanguarda, cf. também cap. III, I.

37 Tristan Tzara, "Pour faire un Poème dadaïste", in *Lampisteries précédées des sept manifestes dada* [...]. Paris: Pauvert, 1963, p. 64. André Breton, "Manifeste du Surréalisme" [1924], in *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1963, pp. 42 ss. [ed. bras.: *Manifestos do surrealismo*, trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001].

38 Sobre a concepção de grupo dos surrealistas e a experiência coletiva por eles tencionada e, parcialmente, também realizada, cf. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*. Munique: Rogner & Bernhard, 1971, pp. 57 ss., pp. 73 ss.

39 Seria necessário investigar em que medida, após a Revolução de Outubro, foi possível realizar parcialmente, em razão das condições sociais transformadas, a intenção de uma recondução da arte à práxis vital.

Tanto Boris Arvatov como Sergei Tretjakov definem a arte univocamente, pela inversão do conceito de arte desenvolvido na sociedade burguesa, como atividade socialmente útil: "A alegria da transformação da matéria bruta numa determinada forma socialmente útil, ligada ao conhecimento e à busca intensiva da forma adequada – é esse o conteúdo que a senha 'arte para todos' deveria portar" (S. Tretjakov, "Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst", in *Die Arbeit des Schriftstellers* [...], Boehncke, H. (org.). Reinbek bei Hamburgo: Rohwolt, 1972, p. 13). "Baseando-se na técnica comum a todas as demais esferas da vida, vê-se o artista imbuído da idéia da adequação a um fim, orientando-se no trabalho com os materiais não segundo exigências subjetivas de gosto, mas de acordo com as tarefas objetivas da produção" (B. Arvatov, "Die Kunst im System der proletarischen Kultur", in *Kunst und Produktion*, p. 15). Daí por diante, tomando como ponto de partida a teoria da vanguarda, e com o auxílio de investigações concretas, dever-se-ia discutir também o problema de até que ponto (e com que conseqüências para os sujeitos artísticos), nos países socialistas, a instituição arte ocupa na sociedade uma posição diferente da que ocupa na sociedade burguesa.

40 Sobre isso, cf. Christa Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* (Krit. Literaturwiss., I; FAT, 2063). Frankfurt am Main: Athenäum, 1973.

41 Sobre isso, cf. Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. [ed. bras.: *Crítica da estética da mercadoria*, trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora da UNESP, 1997].

III. A OBRA DE ARTE DE VANGUARDA

1 Rüdiger Bubner, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", *Neue Hefte für Philosophie*, n. 5, 1973, p. 49.

2 Sabe-se que a estética kantiana não parte de uma definição da obra de arte, mas do juízo estético. Para tal teoria, no entanto, não é central a categoria de obra; ao contrário, Kant pode incluir em sua reflexão também o Belo natural, que, não sendo produzido pelo homem, não possui caráter de obra.

3 T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/ Berlim/ Viena: Ullstein Buch, 1972, p. 33 [ed. bras.: *Filosofia da nova música*, trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989].

4 T. W. Adorno, "Ästhetische Theorie", in Adorno, Gretel e Tiedemann, Rolf (org.). *Gesammelte Schriften*, vol. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 235.

5 Cf. a exposição *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst* 1910-1970, exibida em Bruxelas e em outros lugares. Bruxelas, 1971.

6 Sobre isso, cf. Martin Damus, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der 'avangardistischen' Kunst der sechziger Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer, 1973. O autor procura destacar a função afirmativa da arte neovanguardista. Exemplo: "A pop-art, [...] que na escolha dos objetos, na escolha das cores e na forma de execução parece mais intimamente ligada à vida das grandes cidades americanas do que qualquer arte antes dela, na exposição faz por assim dizer publicidade de quadrinhos, estrelas de cinema, cadeiras elétricas, banheiros, automóveis e acidentes de automóveis, ferramentas e comestíveis de toda espécie, faz publicidade da publicidade" (pp. 76 ss.). Mas, uma vez que não dispõe de um conceito dos movimentos históricos de vanguarda, Damus tende a negligenciar a divergência entre dadaísmo e surrealismo por um lado, e, por outro, a arte neovanguardista dos anos 60.

7 Um exemplo: numa referência explícita à exigência de Breton, de que se trata de praticar a poesia, assim resume Gisela Dischner as intenções da poesia concreta: "A obra de arte concreta ambiciona, porém, uma situação utópica – sua superação na realidade concreta" ("Konkrete Kunst und Gesellschaft", *Konkrete Poesie. Texte + Kritik*, n. 25, jan. 1970, p. 41).

8 O significado aqui atribuído aos movimentos de vanguarda de forma alguma deixa de ser controverso na pesquisa. Em Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, que alimenta a pretensão de ser não menos que uma teoria da poesia moderna, o dadaísmo nem sequer é tratado, sendo que no quadro de orientação cronológica da nova edição aumentada tão-somente se pode ler: "1916 fundação do dadaísmo em Zurique" (*Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. [1956]. Hamburgo: Rowohlt, 1968, p. 288

[ed. bras.: *Estrutura da lírica moderna*, trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991]). Sobre o surrealismo, informa-se: "Os surrealistas podem apenas interessar pelos seus programas que, armados de instrumentos pseudocientíficos, confirmam um procedimento poético surgido com Rimbaud. A convicção de que no caos do inconsciente o homem pode ampliar sua experiência ilimitadamente; a convicção de que na produção de uma 'supra-realidade' o doente mental não é menos 'genial' do que o poeta; a concepção da poesia como um ditado amorfo do inconsciente: são alguns itens desse programa. Confunde-se o vômito – e ainda por cima artificial – com a criação. Disso não resultou nenhuma poesia de categoria. Líricos de qualidade superior, que de hábito se incluem entre os surrealistas, como Aragon ou Eluard, quase nada devem de sua poesia a um tal programa, mas à coerção estilística geral que, desde Rimbaud, fez da lírica a linguagem do alógico" (id., pp. 192 s.). Antes de tudo, é preciso dizer que a perspectiva do presente trabalho é bastante distinta da de Friedrich. Para mim, trata-se da compreensão da ruptura histórica essencial no desenvolvimento do fenômeno "arte" na sociedade burguesa; para Friedrich, trata-se de "poesia de categoria". Outra coisa é mais importante: a tese da unidade estrutural da poesia, de Baudelaire a Gottfried Benn, não pode ser discutida com a adoção do conceito de estrutura de Friedrich, porque o conceito mesmo é problemático. Não se trata da palavra "estrutura" (na passagem citada, Friedrich fala, por exemplo, em "coerção estilística"); nem do fato de a utilização do conceito divergir da utilização feita pelo estruturalismo – tornado conhecido na Alemanha somente mais tarde. Trata-se do procedimento científico. Este se caracteriza pelo fato de Friedrich, sob o conceito de estrutura, reunir fenômenos absolutamente heterogêneos: procedimentos poéticos (exemplo: técnica de encadeamento), conteúdos explícitos (exemplo: isolamento e medo) e teoremas poetológicos dos poetas (exemplo: magia da linguagem). A unidade dessas várias esferas é estabelecida com o auxílio do conceito de estrutura. Mas só se pode falar em estrutura onde são conectadas categorias da mesma ordem. Permanece a questão se os procedimentos artísticos das vanguardas já não estão, em Rimbaud, totalmente desenvolvidos.

A pergunta toca o problema dos "precursores". Com base na estrutura narrativa da representação histórica, estes somente podem ser identificados *post festum*, sempre. Só depois de se terem tornado correntes determinados procedimentos utilizados por Rimbaud (não todos) é que ele se torna identificável como "precursor" das vanguardas. Em outras palavras: foi apenas com os movimentos de vanguarda que Rimbaud alcançou a importância que hoje, com razão, lhe é atribuída.

9 T. W. Adorno, op. cit., pp. 31-56.

10 Por modernidade [*Moderne*], Adorno entende a arte desde Baudelaire. O conceito abrange, portanto, os antecedentes dos movimentos de vanguarda, os próprios movimentos e a neovanguarda. Enquanto eu procuro compreender os movimentos históricos de vanguarda como fenômeno historicamente delimitado, Adorno tem como ponto de partida o conjunto da arte moderna como sendo a única arte legítima do nosso tempo. Com o auxílio de uma história do conceito do "moderno" e suas contraposições, Hans Robert Jauss esboçou uma história da experiência da transição desde a Antigüidade tardia até Baudelaire (H. R. Jauss, "Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität", in *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 11-66).

11 T. W. Adorno, op. cit., p. 38.

12 T. W. Adorno, "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit", in *Erziehung zur Mündigkeit: Erzählungen und Gespräche mit Hellmut Becker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 13.

13 Sobre a *nouveauté* na tragicomédia, cf. P. Bürger, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971, pp. 48-56.

14 Cf. Jurij Tynjanov, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp. 7-60.

15 T. W. Adorno, "Thesen über Tradition", in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p. 33.

16 T. W. Adorno, op. cit., p. 39.

17 Id.

18 Id., p. 179.

19 Em contraposição à contínua transformação dos *meios* individuais de representação que marca o desenvolvimento da arte, a transformação do *sistema* de representação (mesmo onde ela se estende por um período mais longo de tempo) é um acontecimento historicamente incisivo. P. Francastel pesquisou sobre esse tipo de transformação do sistema de representação (*Études de sociologie de l'art*. Paris: Denöel-Gonthier, 1970): na pintura, no decorrer do século xv configurou-se um sistema de representação que se caracteriza pela perspectiva linear e por uma configuração uniforme do espaço pictórico. Enquanto, na pintura medieval, as diferenças de tamanho das figuras remetem a seus distintos graus de *importância*, desde o Renascimento elas indicam a posição da figura no espaço imaginado de acordo com os princípios da geometria euclidiana. Enquanto a pintura medieval reúne várias cenas e permite contar uma estória, desde o Renascimento o espaço imagético é representado como homogêneo, estando determinado a exibir um acontecimento apenas. Este sistema de representação, aqui apenas esquematicamente caracterizado, dominou por quinhentos anos a arte ocidental. No início do século xx, ele perde sua validade obrigatória. Já em Cézanne, a perspectiva linear não possui mais a importância que ainda possuía para os impressionistas, que, a despeito da dissolução das formas, a ela se apegavam. Estava, então, rompida a vigência universal do sistema tradicional de representação.

20 É apenas conseqüente que neovanguardistas conscientes busquem fundamentar, por meio de uma argumentação estreitamente ligada a Adorno, a aspiração política que vinculam à sua produção. Chris Bezzel, um representante da poesia concreta, afirma que "um escritor revolucionário não é aquele que inventa sentenças-semântico-poéticas, cujo conteúdo e objetivo são a necessária revolução, mas alguém que, usando de recursos poéticos, revoluciona a poesia como modelo da própria revolução. [...] medida pelo grau de alienação da burguesia-tardia, a composta alienação da arte frente à realidade repressiva é uma grande energia propulsora. Ela é dialética, na medida em que, de modo irresistível, coloca em funcionamento a alienação estética frente à alienação real" ("Dichtung und Revolution", *Konkrete Poesie. Text +*

Kritik, n. 25, jan. 1970, pp. 35 s). Mas o próprio Adorno é, sem dúvida, mais cético no que diz respeito à "grande energia propulsora" da arte neovanguardista; na *Teoria*, encontram-se algumas passagens que, como vimos, até mesmo admitem a total ambivalência de tais obras, ao mesmo tempo que anunciam, assim, a possibilidade de sua crítica.

21 Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Munique: W. Fink, 1973, p. 81.

22 Sobre o significado da predisposição [*Voreinstellung*] como categoria estético-produtiva, cf. P. Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, pp. 154 ss. Para o que se segue, cf. neste livro a análise de *O camponês de Paris* de Aragon.

23 T. W. Adorno, op. cit., p. 47.

24 Id., p. 43.

25 T. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main/ Berlim/ Viena: Ullstein Buch, 1972, p. 63.

26 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 174 ss. [ed. bras.: *Origem do drama barroco alemão*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984].

27 Como instrumento para a interpretação da obra de Breton, fiz uso do conceito benjaminiano de alegoria (*Der französische Surrealismus*, pp. 174 ss.). G. Lukács foi, até onde sei, o primeiro a apontar para o fato de ser o conceito benjaminiano de alegoria aplicável às obras de vanguarda ("Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus", in *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo: Claassen, 1958, pp. 41 ss.). O fato de que a investigação de Benjamin se deva ao interesse por uma compreensão da literatura de seu tempo torna-se claro não só pela referência ao expressionismo na introdução do livro (*Ursprung* [...], pp. 41 ss.), mas é atestado expressamente por Asja Lacis: "Em segundo lugar, ele dizia, sua investigação não seria meramente uma pesquisa acadêmica, mas teria relação imediata com problemas muito atuais da literatura contemporânea. Benjamin enfatizava expressamente o fato de ele, no seu trabalho, descrever o drama barroco, na sua busca de uma linguagem da forma [*Formsprache*], como fenômeno

análogo ao expressionismo. Por isso, dizia, tratei tão exaustivamente da problemática artística da alegoria, dos emblemas e do ritual" (*Revolutionäre im Beruf* [...]. Munique: Rogner & Bernhard, 1971, p. 44).

28 W. Benjamin, op. cit., p. 198.

29 Id., p. 205.

30 Ibid., p. 207.

31 Ibid., p. 188.

32 Sobre o problema da "semantização dos procedimentos literários", cf. H. Günther, "Funktionsanalyse der Literatur", in J. Kolbe (org.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*. Munique: Hanser, 1973, pp. 179 ss.

33 A conduta do Eu surrealista, como Aragon a apresenta no *Camponês de Paris* (1926), é determinada pela recusa em submeter-se às coerções da ordem social. A perda das possibilidades práticas de ação, provocada pela falta de uma posição social, dá origem a um vácuo, justamente o *ennui*. A este, do ponto de vista surrealista, não é atribuído um valor negativo. Ele é a condição decisiva para a transformação da realidade cotidiana, transformação à qual se dedicam os surrealistas.

34 É lamentável que o trabalho de Ginka Steinwachs (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale Analyse von Bretons* Nadja. Neuwied/ Berlim: Luchterhand, 1971, pp. 71 ss.), acertando em sua identificação do fenômeno, não disponha de categorias descritivas que permitam sua exata compreensão.

35 I. Kant, op. cit., p. 405.

36 G. Lukács, "Es geht um den Realismus", in Raddatz, F. J. (org.). *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, vol. II. Hamburgo: Rowohlt, 1969, pp. 69 ss.

37 Sobre o problema da montagem no filme, cf. W. Pudowkin, *Über die Montage*, in K. Witte (org.), *Theorie des Kinos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 113-30; Sergei Eisenstein, "Dialektische Theorie des Films", in D. Prokop (org.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Munique: Fischer, 1971, pp. 65-81.

38 Cf. *Un Violon*, de Picasso (1913), no Kunstmuseum em Berna, Suíça.

39 *John Heartfield Dokumentation,* editado pelo Grupo de Trabalho Heartfield Berlim (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), 1969-70, p. 43 e p. 31.

40 Jürgen Wissmann, que oferece uma útil visão panorâmica sobre o uso da técnica da colagem na pintura moderna, compreende o efeito da colagem cubista da seguinte maneira: as "partes que assinalam a realidade" assumem a tarefa de "tornar [...] legíveis ao observador os signos pictóricos tornados não-objetuais". Não se aspira com isso a nenhum ilusionismo em sentido tradicional: "foi alcançado, em vez disso, um distanciamento, que joga com a oposição entre arte e realidade de maneira muito diferenciada", com o que as contradições entre o que foi pintado e o real (são) "entregues à solução por parte do observador" ("Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk", in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*. Munique: W. Fink, 1966, pp. 333 ss.). O ponto de vista a partir do qual a colagem é aqui observada é o da "estética imanente". Trata-se da questão da "integração da realidade na obra de arte". Às fotomontagens de Hausmann e de Heartfield é dedicada apenas uma escassa página do extenso ensaio. Justamente estas teriam oferecido a oportunidade para conferir se na colagem ocorre necessariamente uma "integração da realidade na obra de arte", se o princípio da colagem não contrapõe muito mais uma resistência a tal integração, e exatamente esta resistência possibilita um novo tipo de arte engajada. Neste contexto, cf. as reflexões de S. Eisenstein: "Em lugar do 'reflexo' estático de um acontecimento (dado, em razão do tema, necessariamente de antemão) e da possibilidade da sua solução (única e tão-somente através de efeitos que logicamente se acham ligados a tal acontecimento), surge um novo procedimento artístico – a livre montagem de atrações conscientemente selecionadas, autônomas (efetivas também fora da presente composição e da cena-tema), com uma intenção exata, no entanto, no sentido de um determinado efeito temático final – a montagem das atrações" ("Die Montage der Atraktionen [...]", *Ästhetik und Kommunikation*, n. 13, dez. 1973, p. 77); sobre isso ainda: Karla Hielscher, "S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924)", *Ästhetik und Kommunikation*, n. 13, dez. 1973, pp. 68 ss.

41 Cf. Herta Wescher (*Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Colônia: Dumont Schauberg, 1968, p. 22), que explica a introdução da colagem por Braque a partir do desejo de "poupar-se do fatigante

processo de pintar". Uma escassa apresentação do desenvolvimento da colagem, na qual corretamente se insiste no significado variável da técnica, é oferecida por E. Roters, "Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst", in *Prinzip Collage*. Neuwied/ Berlim: Luchterhand, 1968, pp. 15-41.

42 T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 232.

43 Sobre a relação entre a teoria estética de Adorno e a filosofia da história desenvolvida em *Dialektik der Aufklärung* [ed. bras.: *Dialética do esclarecimento*, trad. Guido Antonio de Almeida. Rio da Janeiro: Zahar, 1985], compare-se Thomas Baumeister e Jens Kulenkampff, "Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie'", *Neue Hefte für Philosophie*, n. 5, 1973, pp. 74-104.

44 T. W. Adorno, op. cit., p. 232.

45 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, pp. 221-28.

46 T. W. Adorno, op. cit., p. 232.

47 Da montagem na lírica moderna ocupou-se Wolfgang Iser: "Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*", in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*. Munique: W. Fink, 1966, pp. 361-93. Partindo de uma definição da imagem poética "como redução ilusionista do real" (a imagem reproduz apenas um momento individual do objeto, apreensível na contemplação), Iser designa como montagem de imagens a justaposição (a superposição) de imagens que se referem ao mesmo objeto. Assim ele descreve seu efeito: "A montagem de imagens destrói essa finitude ilusionista das 'imagens' e supera a confusão entre os fenômenos reais e a forma de sua contemplação. As 'imagens' interferentes oferecem então a irreprodutibilidade do real como recheio dos pontos de vista os mais bizarros, os quais – justamente por causa de seu caráter individual e de acordo com as possibilidades – podem ser produzidos infinitamente" (Id., p. 393). A "irreprodutibilidade do real" é, aqui, não o resultado de uma interpretação, sendo antes dada como *factum* que desvela a montagem. Em vez de perguntar por que então a realidade *aparece* como

irreprodutível, o intérprete passa a ver a irrepresentabilidade como certeza inquestionável. Iser assume, assim, uma exata contraposição com relação à teoria do reflexo; ainda nas imagens da lírica tradicional, ele descobre a ilusão realista ("a confusão entre os fenômenos reais e a forma de sua contemplação").

48 T. W. Adorno, op. cit., p. 231.

49 A aplicação das categorias "paradigma" e "sintagma" ao *Nadja*, de Breton, é o aspecto mais convincente do trabalho de Gisela Steinwachs (op. cit.). A deficiência do trabalho está em comprazer-se muitas vezes com a busca de analogias – cujo valor cognitivo permanece questionável – entre motivos surrealistas e diversos princípios estruturalistas.

50 Sobre o círculo hermenêutico, cf. H.-G. Gadamer, op. cit., pp. 275 ss.; e J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 261 ss. Como a dialética da parte e do todo pode, na interpretação de uma obra, degenerar-se em esquema [*Raster*] interpretativo, "que torna sempre a executar a irrestrita autoridade do todo frente ao individual", é o que demonstra Martin Warnke, "Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur", in *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh: Bertelsmann, 1970, pp. 88 ss.

51 Sobre o problema do choque na modernidade, ver as sugestivas observações de W. Benjamin, que, no entanto, ainda estão por ser testadas detalhadamente no que tange à sua capacidade produtiva. "Über einige Motive bei Baudelaire", in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961, pp. 201-45 [ed. bras.: "Sobre alguns temas em Baudelaire", in *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*, trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000].

52 Sobre isso, cf. a ágil e, pela quantidade de documentos nela impressos, valiosa apresentação de Raoul Hausmann em *Am Anfang war Dada*. Steinbach/ Giessen: Anabas-Verlag Kämpf, 1972.

53 A teoria brechtiana do distanciamento apresenta uma tentativa conseqüente de ultrapassar o inespecífico no efeito do choque e recuperá-lo didaticamente.

54 Cf. P. Bürger, "Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft", in *Studien zur französischen Frühaufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 7-21, e P. Bürger, "Benjamins 'Rettende Kritik'. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n. 23, 1973, pp. 198-210. Dos problemas teórico-científicos que uma síntese de formalismo e hermenêutica propõe, vou tratar no quadro de uma crítica do método.

IV. VANGUARDA E ENGAJAMENTO

1 Cf. G. Lucáks, *Wider den missverstandenen Realismus.* Hamburgo: Claassen, 1958.

2 Cf. T. W. Adorno, "Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: 'Wider den missverstandenen Realismus'", in *Noten zur Literatur II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 152-87.

3 G. W. Hegel, *Ästhetik*. v. I, Berlim/ Weimar: Aufbau, 1965, p. 499 [ed. bras.: *Cursos de estética*, v. 1, trad. Marco Aurélio Werle e Olliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999].

4 Id., p. 509.

5 Cf. também o *Post-scriptum em consideração a Hegel*, neste volume, p. 180.

6 Ambos os momentos da teoria da vanguarda de Lukács, a saber, a necessidade histórica do surgimento da arte de vanguarda e sua rejeição estética, são claramente reconhecíveis no ensaio "Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus", in *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, pp. 33-85. Lukács confronta a descrição em Balzac, funcionalmente subordinada ao todo da obra, com o seu tratamento em Flaubert e Zola, onde ela se torna autônoma. Por um lado, ele compreende esta transformação como "o resultado necessário do desenvolvimento social" (Id., p. 43), mas, por outro lado, critica o seu resultado: "a necessidade pode também ser uma necessidade voltada para o artisticamente falso, para o deformado e para o ruim" (Id.).

7 Cf. G. Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo: Claassen, 1958.

8 Pode surpreender o fato de Adorno aceitar sem contestação o conceito do progresso técnico no âmbito da arte – ele que, juntamente com Horkheimer (em *Dialética do esclarecimento*), problematizou de forma radical o progresso técnico (o progresso técnico abre, na verdade, a possibilidade de uma existência humanamente digna para todos, mas, em absoluto, a isso não leva necessariamente). O diferente posicionamento em relação à técnica industrial, por um lado, e à técnica artística, por outro, se explica pelo fato de Adorno separá-las uma da outra. Sobre isso, cf. B. Lindner, "Brecht/ Benjamin/ Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter", in *Bertolt Brecht I*, Arnold, H. L. (org.), volume especial de *Text + Kritik*. Munique: Richard Boorberg, 1972, pp. 14-36. Em todo caso, não se pode censurar a teoria crítica por "identificar as relações econômicas de produção com a estrutura tecnológica das forças produtivas" (Id., p. 27). A teoria crítica reflete a experiência histórica de que o desdobramento das forças produtivas não faz necessariamente explodir as relações de produção, de que ele pode tornar disponíveis meios para a dominação do homem. "É marca distintiva desta era a preponderância das relações de produção sobre as forças produtivas que, na verdade, de há muito ridicularizam essas relações." (T. W. Adorno, "Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag", in *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969, p. 20).

9 "A arte encontra-se na realidade, tem nela sua função, é mediada em si mesma também de diversas maneiras no sentido da realidade. Não obstante, como arte ela se coloca, de acordo com o seu próprio conceito, antiteticamente frente àquilo que é o caso" (T. W. Adorno, "Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: 'Wider den missverstandenen Realismus'", in *Noten zur Literatur II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, p. 163). A frase descreve com precisão a distância que separa Adorno dos esforços mais radicais dos movimentos europeus de vanguarda: a insistência na autonomia da arte.

10 Sobre a análise de função, cf. a introdução deste volume: "Reflexões preliminares para uma ciência crítica da literatura", pp. 23-41 [Nesta edição, substituído por "Hermeneutik – Ideologiekritik – Funktionsanalyse", in P. Bürger's: *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 (N.T.)].

11 T. W. Adorno, "Selbstanzeige des Versuch über Wagner" [1952], *Die Zeit*, 9 out. 1964, p. 23.

12 Na *Teoria estética*, Adorno esforçou-se no sentido de um julgamento ponderado a respeito de Brecht. Isso, no entanto, não altera em nada o fato de que, na teoria de Adorno, não há lugar para um escritor como Brecht.

13 Cf. B. Brecht, "Mehr guten Sport!" [1926], in *Schriften zum Theater*, v. 1. Berlim/ Weimar: Aufbau, 1964, pp. 64-69.

14 Cf. B. Brecht, "Radiotheorie 1927-1932", in *Schriften zur Literatur und Kunst*, v. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, pp. 125-47; W. Benjamin, "Der Autor als Produzent", in *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 95-116, e W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Repoduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 7-63 [ed. bras.: "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994].

15 Isso ocorre, por exemplo, em Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien". *Kursbuch*, n. 20, 1970, pp. 159-86. Reimpresso em *Palaver*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 130 ss. [ed. bras.: *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*, trad. Cláudia Dornbusch. São Paulo: Conrad, 2003].

16 Visto dessa forma, seria muito natural reconsiderar a interpretação por mim sugerida para o começo do *Camponês de Paris*, de Aragon. A constatação, feita no início da análise, de que a descrição no *Camponês* estaria "não mais funcionalmente dirigida para algo distinto [...], sendo antes sujeito da narrativa" (P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, p. 104), não é suficientemente tomada em consideração quando do julgamento da documentação sobre a miséria dos comerciantes expropriados da *passage* (p. 109). A obra vanguardista, justamente, não se acha mais centrada em torno de um princípio, antes permite

trazer para a representação [*Darstellung*], a um só tempo, princípios divergentes. Denúncia social e atmosfera espiritual de decadência acham-se aqui justapostas, sem que possa ser admissível, como na obra orgânica, considerar um momento como sendo o dominante.

17 A obra de arte não-orgânica permite colocar de uma forma nova a questão da possibilidade do engajamento. A crítica feita muitas vezes à arte engajada não reconheceu isto; ela continua a tratar a questão ainda como se se tratasse de determinar a colocação dos conteúdos políticos na obra de arte orgânica. Em outras palavras: quanto ao engajamento, a crítica não tomou conhecimento da transformação operada pelos movimentos históricos de vanguarda na situação do problema.

18 B. Brecht, *Arbeitsjournal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 140 (registro de 3.8.1940) [ed. bras.: *Diário de trabalho*, trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005].

19 Peter Szondi, "Hegels Lehre von der Dichtung", in *Poetik und Geschichtsphilosophie 1* [...]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 305.

20 G. W. F. Hegel, op. cit., p. 570.

21 Se para a Grécia é característico "o imediato estar em comunhão, por parte do indivíduo, com a generalidade da vida do Estado", com Sócrates pela primeira vez se vê despertada "a necessidade de uma liberdade mais elevada do sujeito em si mesmo" (op. cit., p. 491), que vai se tornar então dominante no cristianismo. Cf. o segmento dedicado a Sócrates nas *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* de Hegel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 328 ss.) [ed. bras.: *Estética: a idéia e o ideal, o belo artístico ou o ideal*, trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2000].

22 G. W. F. Hegel, op. cit., p. 499.

23 Id.

24 Id., p. 508.

25 Cf. Willi Oelmüller, *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, pp. 240-64.

26 G. W. F. Hegel, op. cit., p. 573.

27 Id.

28 Id., p. 575.

POSFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

1 Cf. especialmente *'Theorie der Avangarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

2 Para uma reelaboração da introdução, visando a ajustes conceituais e objetivos, cf. a introdução a *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

3 Que este horizonte de problemas não seja apenas alemão ocidental, mas pelo menos europeu ocidental, é fato comprovado pela publicação de uma série de trabalhos franceses que tratam de colocações semelhantes do problema e, em parte também, divisam soluções comparáveis. Cf. Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*. Paris: Klincksieck, 1973; Mikel Dufrenne, *Art et politique*. Paris: G.E., 1974; Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*. Bruxelas: Labor, 1978.

Acatando uma sugestão do próprio Bürger, a introdução constante da edição original é aqui substituída pelo texto ao qual ele acima nos remete, como já o haviam feito antes as edições espanhola e americana. [N.T.]

4 Cf. P. Bürger, Id.. Especialmente as notas à introdução. O livro tenta discutir problemas metodológicos da ciência da literatura no quadro da posição atual, esboçada no presente trabalho (Cf. nota 2).

5 H. Sanders, *Institution Literatur und Theorie des Romans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981; cf. também a observação de Hans Ulrich Gumbrecht, de que o autor, "ao desvincular a história da arte do desenvolvimento dos outros sistemas sociais, em certos aspectos [teria] ido longe demais" (in *Poetica* 7, 1975, p. 229).

6 Cf. J. Kreft, *Grundprobleme der Literaturdidaktik*. Heidelberg: UTB, 1977, pp. 173 ss.

7 H. Krauss, "Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre", in R. Kloepfer (org.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*. Munique: W. Fink, 1979.

8 G. Goebel (Hannover), *'Literatur' und Aufklärung*, apresentação na seção "Ciências da Literatura e da Sociedade", no colóquio dos romanistas

(Romanistentag) de outubro de 1979, em Saarbrücken (texto datilografado, p. 4).

9 Também Pierre Bourdieu insiste na conexão entre status de autonomia e doutrina da autonomia, ao apontar para o fato de que só o mercado vem a criar o pressuposto para que a doutrina da autonomia da arte possa surgir (*Le Marché des biens symboliques*), in *L'Année Sociologique*, n. 22, 1971-72, pp. 49-126 [ed. bras.: *A economia das trocas simbólicas*, 5ª ed., trad. Sergio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2003].

10 Émile Zola, *Le Roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971, p. 191 [ed. bras.: *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982].

11 Cf. minha contribuição e a de H. Sanders in *Naturalismus und Ästhetizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

12 Para o âmbito do ensino, pode-se provar que, já a partir de 1840, o conceito de arte autônoma impregna a concepção da literatura transmitida nas aulas de alemão do *Gymnasium* (cf. C. Bürger, "Die Dichotomie von 'höherer' und 'volkstümlicher' Bildung [...]", in *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik* (Kritische Information, 87). Munique: W. Fink, 1979, pp. 74-102.

13 Cf., a esse respeito, "Aufklärung und literarische Öffentlichkeit", in J. Schulte-Sasse (org.), *Hefte für kritische Literaturwissenschaft 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

14 B. Lindner, "Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise", in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 1975, pp. 85-107. Citação de uma carta de Schiller ao duque de Augustenburg, de 13.7.1793.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.

"Ästhetische Theorie", in Adorno, Gretel e Tiedemann, Rolf (org.). *Gesammelte Schriften*, vol. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

________.

"Der Artist als Statthalter" e "Rückblickend auf den Surrealismus", in *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 153-60 e 173-93 [ed. bras.: "O artista como representante" e "Revendo o surrealismo", in *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, pp. 135-40 e 151-64].

________.

"Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag", in *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages* [...]. *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* Adorno, Theodor W. (org.). Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969, pp. 12-26.

________.

"Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: *Wider den mißverstandenen Realismus*", in *Noten zur Literatur II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 152-87.

ADORNO, Theodor W.

"Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt.* Göttingen: Vandenhoeck, 1969, pp. 9-45.

________.

"George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906", in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft.* Munique: DTV, 1963, pp. 190-231.

________.

Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main/Berlim/Viena: Ullstein Buch, 1972 [ed. bras.: *Filosofia da nova música*, trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989].

________.

"Thesen über Tradition", in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp. 29-41.

________.

Versuch über Wagner. Munique/ Zurique: Knaur, 1964.

________.

Über Walter Benjamin, Tiedemann, R. (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

ALTHUSSER, Louis & BALIBAR, Étienne.

Lire le Capital 1. Paris: Maspero, 1969 [ed. bras.: *Ler o Capital*, trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979].

ARVATOV, Boris.

Kunst und Produktion, Günther, H. e Hielscher, Karla (org. e trad.). Munique: Reihe Hanser, 1972.

BAUMEISTER, T. & KULENKAMPFF, J.

"Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie'", *Neue Hefte für Philosophie,* n. 5, 1973, pp. 74-104.

BENJAMIN, Walter.

"Geschichtsphilosophische Thesen", in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Unseld, S. (org.). Frankfurt am Main: Surhkamp, 1961, pp. 268-81 [ed. bras.: "Sobre o conceito da história", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 222-34].

BENJAMIN, Walter.

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, pp. 7-63 [ed. bras.: "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-96].

________.

"Über einige Motive bei Baudelaire", in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961, pp. 201 ss. [ed. bras.: "Sobre alguns temas em Baudelaire", in *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 103-49].

________.

"Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: 1966, pp. 200-15 [ed. bras.: "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia", in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 21-35].

________.

Ursprung des deutschen Trauerspiels, Tiedemann, R. (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [ed. bras.: *Origem do drama barroco alemão*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984].

BEZZEL, Chris.

"Dichtung und Revolution", *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, n. 25, jan. 1970, pp. 35 s.

BLOCH, Ernst.

Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.

BOHRER, Karl Heinz.

"Surrealismus und Terror oder die Aporien des *Juste-milieu*", in *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. Munique: Hanser, 1970, pp. 32-61.

BRECHT, Bertolt.

Arbeitsjournal, [3 vols.], Hecht, Werner (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [ed. bras.: *Diário de trabalho.* 3 vols. trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005].

———.

Der Dreigroschenprozeß [1931], in Hecht, Werner (org.), *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. 1, Berlim/ Weimar: Aufbau, 1966, pp. 151-257.

———.

"Radiotheorie 1927-1932", in *Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, pp. 127-47.

———.

"Mehr guten Sport!" [1926], in *Schriften zum Theater*, vol. 1. Berlim/ Weimar: Aufbau, 1964, pp. 64-69.

BREDEKAMP, Horst.

"Autonomie und Askese", in Müller, Michael, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 88-172.

BRETON, André.

"Manifeste du surréalisme" [1924], in *Manifestes du surréalisme.* Paris: Gallimard, 1963, pp. 11-64 [ed. bras.: *Manifestos do surrealismo*, trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001].

BUBNER, Rüdiger.

"Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", *Neue Hefte für Philosophie,* n. 5, 1973, pp. 38-73.

BÜRGER, Christa.

Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur (Kritische Literaturwissenschaft). Frankfurt am Main: Athenäum, 1973.

BÜRGER, Peter.

"Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre" e "Ideologiekritik und Literaturwissenschaft", in *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft.* Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer, 1975.

BÜRGER, Peter.

Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

———.

"Funktion und Bedeutung des *orgueil* bei Paul Valéry", *Romanistisches Jahrbuch*, 16, 1965, pp. 149-68.

———.

"Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft", in *Studien zur französischen Frühaufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 7-21.

———.

"Benjamins 'Rettende Kritik'. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n. 23, 1973, pp. 198-210.

CHVATIK, Kvetoslav.

Strukturalismus und Avantgarde. Munique: Hanser, 1970.

DAMUS, Martin.

Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der 'avantgardistischen' Kunst der sechziger Jahre. Frankfurt am Main: Fischer, 1973.

DISCHNER, Gisela.

"Konkrete Kunst und Gesellschaft", *Konkrete Poesie. Text + Kritik,* n. 25, jan. 1970, pp. 37-41.

EISENSTEIN, Sergei.

"Dialektische Theorie des Films", in Prokop, D. (org.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik.* Munique: Fischer, 1971, pp. 65-81.

———.

"Die Montage der Attraktionen [...]", *Ästhetik und Kommunikation,* n. 13, dez. 1973, pp. 76-78.

ENZENSBERGER, Hans Magnus.

"Die Aporien der Avantgarde", in *Einzelheiten II. Poesie und Politik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964, pp. 50-80.

ENZENSBERGER, Hans Magnus.

"Baukasten zu einer Theorie der Medien", *Kursbuch*, n. 20, 1970, pp. 159-86 [ed. bras.: *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*, trad. Cláudia Dornbusch. São Paulo: Conrad, 2003].

ERLICH, Victor.

Russischer Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

FRANCASTEL, Pierre.

Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles. Paris: Denöel-Gonthier, 1964.

________.

Etudes de sociologie de l'art. Paris: Denöel-Gonthier, 1970.

FRIEDRICH, Hugo.

Die Struktur der modernen Lyrik [...]. Hamburgo: Rowohlt, 1968 [ed. bras.: *A estrutura da lírica moderna*, trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades: 1991].

GADAMER, Hans-Georg.

Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1965 [ed. bras.: *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002].

GEHLEN, Arnold.

Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt am Main/ Bonn: Athenäum, 1960.

GRUPO DE TRABALHO HEARTFIELD (org.).

John Heartfield Dokumentation,. Berlim: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1969/ 70.

GÜNTHER, H.

"Funktionsanalyse der Literatur", in Kolbe, J. (org.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*. Munique: Hanser, 1973, pp. 174-84.

HABERMAS, Jürgen.

"Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins", in Unseld, S. (org.), *Zur Aktualität Walter Benjamins* [...]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 173-223.

HABERMAS, Jürgen.

Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [ed. bras.: *A crise da legitimação no capitalismo tardio*, trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980].

________.

Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

________.

Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied/ Berlim: Luchterhand, 1968 [ed. bras.: *Mudança estrutural da esfera pública: investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003].

HAUG, Wolfgang F.

Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971 [ed. bras.: *Crítica da estética da mercadoria*, trad. Erlon Paschoal. São Paulo: Editora da UNESP, 1997].

HAUSER, Arnold.

Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Munique: Beck, 1967 [ed. bras.: *História social da arte e da literatura*, trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000].

HAUSMANN, Raoul.

Am Anfang war Dada, Riha, K. e Kämpf, G. (org.). Steinbach/ Gießen: Anabas-Verlag Kämpf, 1972.

HEGEL, Georg W. F.

Ästhetik, Bassenge, F. (org.). Berlim/ Weimar: Aufbau, 1962 [ed.bras.: *Cursos de estética*, trad. Marco Aurélio Werle e Olliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999].

HIELSCHER, Karla.

"S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924)", *Ästhetik und Kommunikation*, n. 13, dez. 1973, pp. 64-75.

HINZ, Berthold.

“Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs”, in Müller, Michael, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 173-98.

HORKHEIMER, Max.

Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer, 1970.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W.

Dialektik der Aufklärung. Amsterdam: Querido, 1947 [ed. bras.: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006].

ISER, Wolfgang.

“Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*”, in *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*. Munique: W. Fink, 1966, pp. 361-93.

JAUSS, Hans-Robert.

Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 [ed. bras.: *A história da literatura como provocação à teoria literária*, trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994].

JENS, Walter.

Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske, 1962.

KANT, Immanuel:

“Kritik der Urteilskraft”, in Weischedel, W. (org.), *Werke in zehn Bänden*, vol. VIII. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1968 [ed. bras.: *Crítica da faculdade do juízo*, trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002].

KÖHLER, Erich.

Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. Munique: W. Fink, 1973.

LACHMANN, Renate.

“Die ‘Verfremdung’ und das ‘neue Sehen’ bei Victor Sklovskij”, in *Poetica 3*, 1970, 226-49.

LENK, Elisabeth.
Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus. Munique: W. Rogner und Bernhard, 1971.

LETHEN, Helmut.
Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur d. "Weißen Sozialismus". Stuttgart: Metzler, 1970.

LINDNER, Burkhardt.
"Brecht/ Benjamin/ Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter", in *Bertolt Brecht I*, Arnold, H. L. (org.), volume especial de *Text + Kritik*. Munique: Richard Boorberg, 1972, pp. 14-36.

———.
"'Natur-Geschichte' – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften", *Text + Kritik*, n. 31/ 32, out. 1971, pp. 41-58.

LUKÁCS, Georg.
"Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus", in *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Brinkmann, R. (org.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, pp. 33-85.

———.
Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Amsterdam: De Munter, 1967 [ed. bras.: *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003].

———.
Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburgo: Claassen, 1958.

———.
"Es geht um den Realismus", in *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, vol. II, Raddatz, F. J. (org.). Hamburgo: Rohwolt, 1969, pp. 60-86.

MARCUSE, Herbert.
"Über den affirmativen Charakter der Kultur", in *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965 [ed. bras.: *Cultura e sociedade*, v. 1, trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1997].

MARCUSE, Herbert.

Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [ed. bras.: *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981].

MARX, Karl.

Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Frankfurt am Main/ Viena: Europäische Verlagsanst., 1970 (reprodução fotomecânica da edição moscovita de 1939/1941) [ed. bras.: *Contribuição à crítica da economia política*, trad. Maria Helena Barreiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2003].

_______.

"Zur Kritik der Hegeischen Rechtsphilosophie. Einleitung", in *Marx-Engels, Studienausgabe*, vol. 1, Fetscher, I. (org.). Frankfurt am Main: Fischer, 1966, pp. 17-30 [ed. bras.: *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2005].

MATTENKLOTT, Gert.

Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. Munique: Rogner & Bernhard, 1970.

MÜLLER, Michael.

"Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance", in *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 9-87.

OELMÜLLER, Willi.

Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

PLESSNER, Helmuth.

"Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei", in *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 103-20.

POMORSKA, Krystyna.

Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. Haia: Mouton, 1968 [ed. bras.: *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*, trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972].

PUDOWKIN [PUDOVKIN], Wsewolod.

"Über die Montage", in *Theorie des Kinos,* Witte, K. (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pp. 113-30.

ROTERS, Eberhard.

"Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst", in *Prinzip Collage.* Neuwied/ Berlim: Luchterhand, 1968, pp. 15-41.

SCHILLER, Friedrich.

"Über die ästhetische Erziehung des Menschen [...]", in *Sämtliche Werke,* G. Fricke/G. H. Göpfert (org.). vol. v. Munique: W. Fink, 1967, pp. 570-669 [ed. bras.: *A educação estética do homem: numa série de cartas*, trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995].

SCHNEEDE, Uwe M.

Rene Magritte. Leben und Werk, Colônia: DuMont Schauberg, 1973.

SEEBA, Hinrich C.

Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod". Bad Hamburgo/Berlim/Zurique: Gehlen, 1970.

SKLOVSKIJ [CHKLÓVSKI], Viktor.

"Die Kunst als Verfahren", in *Texte der russischen Formalisten.* vol. I, Striedter, J. (org.). Munique: W. Fink, 1969, pp. 3-35.

STEINWACHS, Ginka.

Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale Analyse von Bretons Nadja. Neuwied/ Berlim: Luchterhand, 1971.

SZONDI, Peter.

"Hegels Lehre von der Dichtung", in *Poetik und Geschichtsphilosophie I* [...]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 267-511.

TIEDEMANN, Rolf.

Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Europäische Verlag, 1965.

TOMBERG, Friedrich.

Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1973.

TRETJAKOV, Sergej M.

Die Arbeit des Schriftstellers: Aufsätze, Reportagen, Porträts, Boehncke, H. (org.). Reinbek bei Hamburgo: Rohwolt, 1972.

TYNJANOV, Jurij.

Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

TZARA, Tristan.

Lampisteries précedées des sept manifestes dada. Quelques dessins de Francis Picabia. Paris: Pauvert, 1963.

WARNEKEN, Bernd Jürgen.

"Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft", in *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1973, pp. 79-115.

WESCHER, Herta.

Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Colônia: Dumont Schauberg, 1968.

WINCKLER, Lutz.

Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

WISSMANN, Jürgen.

"Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk", in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*. Munique: W. Fink, 1966, pp. 327-60.

ÍNDICE REMISSIVO

Adorno, Theodor, 16-9, 32-7, 45, 53, 77, 81, 90, 118, 124-30, 132-3, 137, 139, 154-6, 166, 169-73, 175, 178, 184, 189, 191, 251, 255, 258, 260
Aragon, Louis, 133, 156, 253
Arbeitsjournal ver *Diário de trabalho* (Brecht)
Au château d'Argol (Gracq), 253
Aus dem Leben eines Taugenichts (Eichendorff), 32
Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft [*Vanguarda e sociedade burguesa*], 11

Balzac, Honoré de, 168, 189
Barroco, 56, 92, 140-1, 144-46, 166
Baudelaire, Charles, 54, 127
Beckett, Samuel, 49
Benjamin, Walter, 16-7, 66-74, 89-90, 140-42, 144-45, 177, 252-54, 258
Beuys, Joseph, 18
Bichsel, Peter, 255
Bloch, Ernst, 155
Boileau, Nicolas, 49
Braque, Georges, 149
Brecht, Bertolt, 71, 172-5, 177, 179-80, 192, 255
Bredekamp, Horst, 87, 88, 89
Breton, André, 112, 113, 133, 156-57, 253, 254
Bubner, Rüdiger, 117-18

C*amponês de Paris, O* (Aragon), 133, 156, 253
capitalismo, 71, 84, 114, 155, 169, 173, 184
Carta de Lord Chandos (Hofmannsthal), 66
classicismo, 56, 143, 167, 168-69, 181-82, 189
Contribuição à crítica da economia política ver *Grundrisse* (Marx), 47

Crítica da filosofia do direito de Hegel (Marx), 28
Crítica do juízo (Kant), 94
cubismo, 149
cubista(s), 149, 153, 156

D*a vida de um imprestável* ver *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Eichendorff)
dadaísmo, 57, 259
dadaísta(s), 50, 68-69, 108, 112, 119, 122, 159, 256, 257
Derrida, Jacques, 254
Dialética do esclarecimento (Adorno & Horkheimer), 90, 251
Diário de trabalho (Brecht), 179
Dilthey, Wilhelm, 27
Dom Quixote (Cervantes), 51
Duchamp, Marcel, 109-10, 119-20, 154, 256-57

Eichendorff, Joseph von, 32-34
Encouraçado Potemkin (filme), 148
esteticismo, 18, 49, 58, 65, 68, 75, 77, 103, 105, 108-09, 188-90
Eu sou um morador da torre de marfim ver *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Handke)

Fichte, Hubert, 260
Filosofia da nova música (Adorno), 139
Foucault, Michel, 254
futurismo, 187
futuristas, 155

Gadamer, Hans-Georg, 26-27
Goebel, Gerhard, 190
Goethe, Johann Wolfgang von, 168
Gracq, Julien, 253
Grundrisse ver *Contribuição à crítica da economia política* (Marx), 16, 54, 258

Habermas, Jürgen, 26-27, 62-64, 103
Handke, Peter, 255
happenings, 122, 132, 256
Hauser, Arnold, 85-87, 92
Heartfield, John, 151, 153
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 19, 167-69, 180-83
Hitler, Adolf, 151-52
Hofmannsthal, Hugo von, 66
Horácio, 94
Horkheimer, Max, 90, 251

I*ch bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Handke), 255
Idade Média, 32, 67-68, 102, 132, 181
instituição arte, 18, 39-41, 57, 61, 64-65, 72-73, 83, 105, 108, 110, 114, 120, 122, 129, 147, 165-66, 170-72, 174-77, 180, 188-89, 191, 193-95, 256
Iser, Wolfgang, 260

Jauss, Hans-Robert, 260

Kant, Immanuel, 64, 94-96, 118, 146, 184, 191
Köhler, Erich, 132-33
Krauss, Werner, 84
Kreft, Jürgen, 189

Lacan, Jacques, 254
Lágrimas de Odisseu, As ver *Tränen des Odysseus, Die* (Bürger)
Lessing, Gotthold Ephraim, 56
Lindner, Burkhardt, 193, 194
Luís XIV, rei da França, 102
Lukács, Georg, 32-35, 37, 146, 166, 168-73, 175, 184, 189, 255

Magritte, René, 130
Mallarmé, Stéphane, 64, 66
Marcuse, Herbert, 37-40, 106, 260
Marx, Karl, 16, 28, 30-31, 33-35, 37, 47-49, 54-56, 58, 70, 72, 101, 258
modernismo, 124-27
Molière, 49
Müller, Michael, 84-85

N*adja* (Breton), 133, 156-58, 253
neovanguarda, 110, 123, 128, 132
neovanguardista(s), 110, 122-23, 133

O*bra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, A* (Benjamin), 66

P*erda da teoria* ver *Verlust der Theorie* (Bürger)
Picasso, Pablo, 149, 153
Pollmann, Leo, 253
Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde (Bürger), 18
Processo dos três vinténs (Brecht), 71
Prosa der Moderne (Bürger), 19
Q*u'est ce que la littérature* (Sartre), 192

Ranke, Leopold von, 46
realismo, 58, 168, 182, 189
realista(s), 65, 132, 146, 166, 168-70, 172, 251
Renascimento, 67, 83, 91, 93, 119, 149, 153, 166
Rimbaud, Arthur, 133
romântica, arte, 33, 167-9, 181-83

Sanders, Hans, 188, 190
Sartre, Jean-Paul, 191-92
Savonarola, Girolamo, 88
Schiller, Friedrich, 64, 96-100, 191, 194
Schwitters, Kurt, 153
Smith, Adam, 48
Sobre a crítica da estética idealista ver *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Bürger)
"Sobre o caráter afirmativo da cultura" (Marcuse), 37-39
socialismo, 155, 169-70, 173, 252, 261
sociedade burguesa, 11, 16-8, 34, 37, 39-40, 49, 52-5, 57, 59-63, 65, 67, 72-7, 81-3, 92-3, 100,

103-6, 108-9, 113, 120, 123, 125, 135, 166, 168, 171, 174, 180, 184, 188-91, 193, 195, 256, 258
Stendhal, 168, 189
surrealismo, 11, 112, 252-4, 256, 259
Surrealismo francês, O (Bürger), 252
surrealista(s), 11, 16, 50, 133-6, 145, 156, 252, 254, 259
Szondi, Peter, 180

T*eoria estética* (Adorno), 17, 124
The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman ver *Tristram Shandy* (Sterne)
Tränen des Odysseus, Die (Bürger), 259
Tristram Shandy (Sterne), 51
Tzara, Tristan, 112, 132
Valéry, Paul, 66, 75, 109, 127, 134
Verdade e método (Gadamer), 26
"Verlust der Theorie" (Bürger), 259
Voltaire, 64, 176

Wagner, Richard, 17
Warhol, Andy, 128
Winckler, Lutz, 85-87

Zola, Émile, 191-92
Zur Kritik der idealistischen Ästhetik (Bürger), 254

NOTA DO TRADUTOR

Em 1999, o jornal *Die Zeit*, de Hamburgo, publicou uma série intitulada "O meu livro do século". No breve ensaio em que justifica sua escolha da *Dialética do esclarecimento*, de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, o teórico Peter Bürger aponta para a descoberta dos frankfurtianos pela geração que sairia às ruas no final dos anos 1960.

Na chamada "década do silêncio", os anos 1950, os filhos da guerra cresciam ou chegavam à adolescência entre ruínas, num país sem homens suficientes em idade produtiva, cuja reconstrução dependia principalmente de mutirões de mulheres em meio a escombros, mas, sobretudo, num país sem livros. Tendo optado pelo modelo realista, os autores do Grupo 47[1] exorcizavam os traumas do nazismo e da guerra, enquanto o grande debate cultural girava em falso sobre a questão de ser ou não possível um recomeço a partir de uma *Stunde Null* [hora zero].

Bastaria este breve texto de Bürger publicado no jornal para desmascarar o absurdo da proposta de um recomeço a partir do zero, que só faria perenizar a barbárie para além da derrocada do Reich, com o esquecimento do legado cultural alemão. Na Biblioteca do Consulado, em Bonn, o estudante Peter Bürger pôde constatar que, no período entre as duas guerras mundiais, alguns pensadores reunidos no Instituto de Estudos Sociais de Frankfurt haviam traduzido em conceitos aquilo que ele e seus companheiros de geração experimentavam no dia-a-dia tão-somente como um desconforto.

Em 1971, ao publicar *O surrealismo francês*, Peter Bürger trata de estabelecer uma ponte com o único documento relevante da recepção do movimento surrealista pelos alemães, o ensaio de Walter Benjamin de 1929, que traz no título uma formulação sugestiva: "o mais recente instantâneo da inteligência européia".

Já no exercício da docência, Bürger participou de um dos grandes feitos do movimento estudantil na Alemanha: a Reforma da Universidade. No plano teórico, seu esforço em prol do resgate do surrealismo para o debate alemão tinha como alvo superar o passado nacional-socialista da ciência da literatura [*Literaturwissenschaft*],[2] que, com o seu silêncio, conforme se deduz, teria contribuído para o banimento da "arte degenerada" produzida pelas vanguardas.[3] Pelo mesmo raciocínio dedutivo, o prolongado esquecimento do surrealismo tampouco terá sido meramente casual.

No fracasso dos movimentos estudantis de 1968, Bürger vislumbrou a possibilidade de compreensão de um outro fracasso, o dos "movimentos históricos de vanguarda". É esse o ponto de partida para *O surrealismo francês*, que traz o adendo "estudos sobre literatura de vanguarda", publicado pela primeira vez em 1971. Em 1974, ele lançaria *Teoria da vanguarda*, ponto fulcral de sua obra, que é, sobretudo, uma mirada sociológica sobre os temas da arte no século XX, à luz dos escritos dos teóricos da Escola de Frankfurt e do debate que seus autores travaram com outros importantes estudiosos dos "movimentos históricos de vanguarda".

Em *O surrealismo francês*, ele desenvolve, na convivência com os textos do movimento, os pressupostos de *Teoria da vanguarda*. Escrito entre 1969 e 1970, o assim chamado "*Surrealismus-Buch*" [livro do surrealismo] foi editado por Leo Pollmann e publicado pela Athenäum Verlag. Em 1996 a Suhrkamp publicou uma segunda edição, comemorativa dos trinta anos de seu surgimento, incluindo três capítulos inéditos que tratam dos desdobramentos teóricos desse já longo período de pós-utopia e pós-estruturalismo.

Em suas análises dos romances *Nadja*, de André Breton, *O camponês de Paris*, de Louis Aragon, e *Au château d'Argol*, de Julien Gracq, bem como dos manifestos do movimento, da poesia de Breton e de textos de *écriture automatique*, Bürger nos dá a lição do convívio com os artefatos literários, única via para a formulação teórica plena de conseqüências. São exemplos de análise literária de obras não-orgânicas à luz das novas categorias que, do seu ponto de vista, estas passaram a requerer, e que seriam sistematizadas em *Teoria da vanguarda*: o novo, o acaso, o conceito de alegoria de Benjamin e a montagem.[4]

Sobre o fato de não ter havido, na Alemanha uma recepção adequada do surrealismo para além do ensaio de Walter Benjamin, Bürger conclui: "As conseqüências de tal descuido são até hoje perceptíveis na recepção – ao mesmo tempo, tardia e fracassada – dos pós-estruturalistas, que, a despeito de raramente se relacionarem com o movimento de maneira explícita, levaram adiante os seus impulsos".[5] A edição comemorativa dos trinta anos da publicação de *O surrealismo francês*, de 1996, inclui três novos estudos, inéditos, que, no dizer do autor, "procuram determinar o lugar do surrealismo na modernidade. Eles tematizam o impulso ético do movimento, o entrecruzamento de escrita e vida em Breton e a proximidade do surrealismo com o pós-estruturalismo". O fato é que autores como Lacan, cujas relações pessoais e textuais com Breton mereceram um desses novos estudos, ou mesmo Foucault e Derrida, contemplados nos dois outros, permaneceram fora do campo de visão dos teóricos alemães.

Com relação à sua disciplina, a ciência da literatura, Bürger conclamava a uma volta ao convívio com os artefatos artísticos e literários. *O surrealismo francês* é, sobretudo, um livro de análises de obras surrealistas, apontando para o surgimento de um novo tipo de obra, a obra de arte "não-orgânica", impossível de ser apreendida com o uso das categorias idealistas, que não fazem senão inviabilizar-lhes a recepção. Em *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* [Sobre a crítica da estética idealista], de 1983, ele percorre as falácias e as armadilhas impostas pela utilização dessas categorias quando se trata de compreender obras de arte não-orgânicas, superando assim os impasses de vários outros estudos sobre as vanguardas.

O conceito de alegoria de Walter Benjamin é o que melhor permite entender a arte não-orgânica, aquela na qual as partes ganham autonomia, não devendo, na análise, convergir necessariamente para a compreensão do todo. Com ele, Bürger nos faz percorrer os impasses e as impossibilidades de compreensão das vanguardas por parte de teóricos importantes como Adorno e Lukács, bem como nos faz retomar as concepções teatrais de Brecht, cujos escritos teóricos ele aponta como uma saída para as aporias desse debate inconcluso.

Resultado da reflexão sobre o fracasso de 68, não é por acaso que o "engajamento" merece um capítulo em *Teoria da vanguarda*. Se para os estudantes de 68 se tratava do engajamento político, sobre a postura básica das vanguardas poderíamos falar, talvez, de um engajamento existencial. Nesse sentido, vale lembrar a formulação de um autor suíço do período, Peter Bichsel, para quem a "consciência histórica" deveria ser substituída pela "consciência narrativa".

Para Bürger, o interesse de um determinado objeto de pesquisa reside em sua vinculação ao presente do pesquisador, considerando um bom ponto de partida que este declare o lugar de onde fala. Esse engajamento nasce da necessidade de superação dos impasses vividos pela ciência da literatura, conforme ele mesmo explicita no prefácio. Se pensarmos o contexto em que sua obra se produz, vamos ver nesse seu engajamento uma necessidade histórica de superação dos impasses que se criaram com a guerra e no pós-guerra. Era o momento de rechaçar qualquer tentativa de manutenção de um estado de coisas, que, nos limites auto-impostos por escolhas equivocadas, beirava ainda e sempre a linguagem que produzira o nazismo e a guerra, como alertava Peter Handke em *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* [Eu sou um morador da torre de marfim], de 1967.

Para superar a visão historicista que ganhava terreno nesse panorama de apoliticismo, com o apego desinformado e renitente às categorias idealistas, Bürger propunha a historicização das categorias estéticas, com o conseqüente desvelamento do caráter institucional da produção artística e intelectual.

Instituição arte é um conceito central na teoria de Peter Bürger. Que a arte tenha voltado para os museus, que os *happenings* dos dadaístas só possam ser mesmo reproduzidos como acontecimento midiático nos anos 1960, que as neovanguardas tenham sofrido o mesmo revés sofrido décadas antes pelos movimentos que as inspiraram, todos esses fatos fazem ver que, sem a compreensão da arte como instituição social, estaremos fadados a uma infindável repetição dos mesmos surtos revolucionários e a repetir o mesmo inevitável fracasso. E, se isso é verdadeiro para a arte, tanto mais o será para a vida, onde mais palpavelmente se sentem os efeitos negativos das atitudes meramente anárquicas, da postura cândida daqueles que acreditam poder ajudar a mudar o mundo com seu voluntarismo.

A compreensão desse caráter institucional permite divisar a moldura que determina a recepção das obras de arte. Uma questão elementar, acerca de um poema, por exemplo: como saber se aquilo é um poema? O que determina ser ou não arte uma das hoje chamadas “instalações”? Um objeto colocado no museu por Duchamp, a roda de uma bicicleta ou um urinol, só passa a ser visto como arte por ocupar um espaço institucional: o urinol é exposto num museu, encimado por um título, “fonte”, e trazendo a assinatura do seu suposto autor, R. Mutt. A provocação de Duchamp é mais do que clara. Não se trata apenas de um questionamento interno à arte, de criar uma nova escola ou propor a renovação de procedimentos ou novidades estilísticas. Nenhuma das categorias anteriores ao gesto de Duchamp, nenhuma das categorias da estética idealista, poderiam dar conta do seu verdadeiro significado, que repousa no choque provocado no receptor pela sua presença no seio mesmo de uma instituição tão venerada quanto um museu, com suas regras, com suas implicações, com seu grau de representatividade social, com suas etiquetas. Nada mais apropriado do que um urinol ou uma roda de bicicleta para dar cabo de qualquer pretensa elevação às esferas da idealidade. O título e a assinatura só fazem ressaltar a moldura institucional dentro da qual o ataque é desferido. Os dadaístas tiveram como procedimento básico a busca do efeito de choque no receptor, daí a busca também do efêmero, do mero acontecimento.

No prefácio que escreveu em 1989, a nosso pedido, para uma edição brasileira de *Teoria da vanguarda*, o mesmo que ele também destinava à tradução italiana já às vésperas de ser editada, Bürger discorre sobre o significado do livro para a sua recepção quinze anos depois de seu surgimento. Eximindo-se de pretender ser o "proprietário do sentido correto do texto", de ser o "leitor privilegiado" do seu próprio texto, seu autor busca sabiamente o lugar daquele que possui o direito de participar de sua interpretação ou reinterpretação ("e, sempre, toda interpretação é também uma reinterpretação"). Como falar do seu livro como se fosse de um outro?

Quanto ao fato de o livro continuar a ser lido, ele anotava, não terá sido "em razão da tentativa nele empreendida de extrair do desenvolvimento da arte na sociedade burguesa as categorias da estética", ou de seu esforço no sentido de historicizá-las, uma vez que o contexto histórico e teórico no qual a tentativa se dera já havia desaparecido:

> Pode ser que o contexto histórico e teórico no qual essa tentativa se desenvolve (demarcação de fronteiras com relação ao materialismo vulgar e retorno às reflexões metodológicas formuladas por Marx na introdução aos *Grundrisse*), pelo menos na República Federal da Alemanha, tenha-se perdido de vista. Mas os textos teóricos, pelo visto, costumam – respectivamente, quando em contexto modificados – desenvolver novos potenciais de significado.[6]

Em *Teoria da vanguarda*, isso decorre do fato de

> a obra resolver teoricamente a relação de tensão entre duas tradições da modernidade estética, as quais, pelo menos no campo da teoria, antes se definiam uma contra a outra. Tenho em mente o impulso vanguardista de superação da autonomia da arte, que Benjamin absorveu em suas teses sobre a obra de arte, e da *modernidade*, que – baseada na estética da autonomia – está centrada na categoria de obra e tem em Adorno o seu teórico mais significativo.[7]

Em obra mais recente, *Die Tränen des Odysseus* [As lágrimas de Odisseu], de 1993, que reúne cinco ensaios-narrativas, o último deles sintomaticamente intitulado "Verlust der Theorie" [Perda da teoria], Bürger fala de si mesmo como um outro, que, muito antes, terá tido razão para acreditar na possibilidade de ajudar a mudar o mundo com o seu esforço teórico e reflexivo, mas hoje busca se aproximar do assim chamado "pós-estruturalismo", passo que a não-recepção do surrealismo por parte dos alemães, como ele defende, teria tornado impossível. A formulação teórica e a escrita da história – e sobre isso não se pode afirmar que estejamos próximos de um consenso – não passam de modelos narrativos, ou seja, não se distinguem, essencialmente, da construção ficcional. Daí esse fazer colado ao objeto. Daí a proximidade cada vez mais visível com relação ao surrealismo, que para ele, ao lado do dadaísmo, era o mais radical entre os "movimentos históricos de vanguarda". No prefácio à segunda edição de *O surrealismo francês*, Bürger mais uma vez tenta se situar diante da crença que motivara, tão longe no tempo, as suas investidas como teórico. No caso, a distância temporal com relação às obras do início dos anos 1970 também se traduz em mudanças estilísticas. As formulações cerradamente teóricas cedem lugar a um discurso colado ao objeto, assumindo, portanto, caráter também ficcional. É o mesmo Bürger daquele prefácio de 1989, incluído nesta edição, e dos cinco ensaios-narrativas de *Die Tränen des Odysseus*, quem aqui se despede da teoria e das crenças que o impulsionaram até ela, a enveredar por modelos e procedimentos narrativos que os surrealistas praticaram.

É significativo que *Teoria da vanguarda* chegue ao leitor brasileiro em 2008, ano em que, um pouco atônitos, com dificuldade para usar verbos como "comemorar" ou "celebrar", nos damos conta de que Maio de 68 aconteceu há quarenta anos. Ao falar de um passado ainda longe de ter sido inteiramente dominado, Bürger alertava para a necessidade de uma leitura crítica daqueles acontecimentos, sem a qual considerava impossível compreender devidamente tanto as vanguardas do início do século XX como os desdobramentos do período pós-68.

É preciso insistir no fato de 1968 ter sido, também, um momento alemão. A verdade é que, na Alemanha, que atravessara os horrores da guerra e, no dizer irônico de Hubert Fichte, "os horrores do pós-guerra", o movimento assumiu características bastante peculiares. Basta pensar na importância de pensadores como Marcuse, ligado à Escola de Frankfurt, ou as polêmicas e incômodas intervenções de Adorno, reacionárias para a maior parte de seus atores, em momentos cruciais daquele breve período revolucionário. É preciso dizer que na Alemanha, para além do viés anárquico do movimento, algo muito importante iria se realizar, com professores e estudantes empenhados numa Reforma da Universidade. Com o fracasso do movimento estudantil e a repressão crescente a que se assistiu em todos os centros dessa "quase revolução", têm início os anos de chumbo, que Bürger chamaria de pós-utopia. Do fracasso – mais um fracasso das aspirações libertárias –, Peter Bürger tirou conseqüências decisivas para as reflexões teóricas no âmbito das ciências humanas.

Hoje, como o leitor brasileiro poderá compreender, é impossível o estudo das vanguardas sem passar por Peter Bürger. *Teoria da vanguarda* mereceu tradução nos principais idiomas e ocupa lugar proeminente em qualquer bibliografia sobre o tema.

Vale considerar, ainda: tampouco estava destituída de risco aquela tentativa de chegar a uma "teoria da vanguarda", num momento em que tantos se furtavam ao labor teórico e em que tantos outros ainda insistiam em se manter distantes das obras, escorados na confortável familiaridade com as categorias da "estética idealista", propícias à recepção de obras orgânicas, mas que tantas vezes comprometeram a recepção das obras não-orgânicas. Ao referir-se ao "passado nacional-socialista" da ciência da literatura na Alemanha, Peter Bürger teria por alvo, sobretudo, tendências regressivas, capazes de facilmente retornar a esse passado. Foram os estudantes de 68 que primeiro se deram conta desse fato. Por sob os gramados verdejantes, estavam os escombros produzidos pela guerra. Por sob o espesso manto de silêncio, perpetuavam-se alguns pressupostos da ideologia nacional-socialista. E o mundo viu com que truculência eles tornaram a se manifestar, assim que o clamor das ruas parecia mesmo decidido a mudar a ordem do mundo.

Trazer para o nosso debate a extraordinária contribuição de um pensador como Peter Bürger, ainda que tardiamente, e depois de saber que ele próprio se ressente da "perda da teoria", significa também acreditar que desejar ainda é possível.

Agradeço a Herbert Bornebusch, fundamental para a consecução deste projeto; a Márcio Seligmann-Silva, pela indicação do meu nome à editora; a Maria Eugênia Boaventura, Modesto Carone, Márcio Suzuki, Suzi Frankl Sperber, Iumna Maria Simon, Renato Bueno Franco e Iná Camargo Costa, por suas participações, formais e/ou informais; a Peter Bürger, pelas sugestões, pelo envio de material informativo sobre seus trabalhos e pelo prefácio; ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do IEL/UNICAMP e à CAPES.

1 Dois anos depois de terminada a guerra, alguns escritores, em sua maior parte ex-combatentes, criaram aquele que ficou conhecido como Grupo 47 e que praticamente se confundiria com a história do imediato pós-guerra. Cada uma de suas reuniões bienais se daria num país diferente, estrategicamente escolhido para dar visibilidade internacional a esse esforço e às causas defendidas por seus integrantes.

2 *Literaturwissenschaft* é a denominação da disciplina na Alemanha. Portugueses parecem não ter os mesmos problemas que nós, brasileiros, em relação a uma ciência da literatura. Se admitimos "ciências humanas", do francês *sciences humaines*, em se tratando da literatura, que é uma delas, tratamos de pô-la a salvo da "carga positivista" do vocábulo "ciência". O próprio Peter Bürger, em correspondência que mantivemos durante a tradução de *Teoria da vanguarda*, sugeria que eu mantivesse a denominação mais corrente no país. No caso, afora bem-intencionadas tentativas isoladas, como "teorias literárias" ou, mais recentemente, "estudos literários", ficaríamos entre "teoria da literatura" ou "teoria literária", com o desconforto de ter numa mesma frase *Literaturwissenschaft* (a disciplina) e *Literaturtheorie* (teoria da literatura ou teoria literária).

3 *Entartete Kunst* foi o termo cunhado pelos nazistas para desclassificar a produção das vanguardas, sobretudo a dos expressionistas. Ao fazer o recorte do seu objeto de estudo, Peter Bürger fala dos "movimentos

históricos de vanguarda" dos primeiros trinta anos do século xx, cujas derradeiras manifestações confinam com a ascensão ao poder dos nazistas na Alemanha.

4 O capítulo III deste livro trata da obra de arte vanguardista, discutindo a problemática da categoria de obra e propondo categorias para a apreensão da obra de arte não-orgânica.

5 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 2ª ed., p. 1.

6 Ver nesta edição "Em lugar de um prefácio à edição brasileira", p. 16.

7 Id.

SOBRE O AUTOR

Peter Bürger, nascido em Hamburgo, em 6 de dezembro de 1936, completou os estudos secundários em 1955, tendo cursado germanística, romanística e filosofia nas universidades de Hamburgo e Munique, onde concluiu os estudos com um trabalho sobre a ensaística de Heine. Entre 1960 e 1964, foi assistente no Ginásio em Montpellier e leitor de língua e literatura alemã em Lyon. De 1964 a 1970, foi assistente científico do Romanisches Seminar na Universidade de Bonn. Em 1970, defende a sua livre-docência na Universidade de Erlangen, com um trabalho sobre as primeiras comédias de Pierre Corneille. A partir de 1971, foi professor de romanística, ciência da literatura e teoria estética; literatura francesa e comparada na Universidade de Bremen, onde se aposentou em 1998.

No âmbito da ciência da literatura, é autor de inúmeras obras, destacando-se, sobretudo, por suas qualidades de investigador e ensaísta engajado, abrangendo uma gama muito variada de interesses, que vão de Corneille à literatura francesa de vanguarda, do iluminismo francês à função social da literatura. Em seu exercício incansável e incondicional da dialética de procedência marxista, enveredou pelos temas mais caros à modernidade, da práxis mais anárquica dos vanguardistas à constituição de uma ciência da literatura burguesa e à passagem para o período dito da pós-modernidade. Sua obra *Teoria da vanguarda* é fundamental para todos aqueles que pretendem entender o período de transição em que vivemos. Não há como não passar por ela, quando se quer falar de vanguardas, modernismo ou pós-modernismo.

Pode-se situar Peter Bürger como um dos mais legítimos herdeiros e continuadores das reflexões sociológicas dos pensadores da Escola de Frankfurt, em seu esforço pela constituição de uma reflexão sociológica acerca da literatura. Em diálogo permanente com Lukács, Adorno, Benjamin, Habermas, Gadamer e Brecht, ele lança as bases para a constituição de uma hermenêutica crítica.

Bürger enfatizava a urgência do labor teórico no quadro da Teoria Crítica, cujos parâmetros de aplicação aos fatos literários estavam por ser ainda equacionados. É na leitura dos teóricos de Frankfurt, portanto, no quadro de um raciocínio dialético aplicado à literatura, que Bürger persegue seus pressupostos e constrói sua teoria.

OBRAS DE PETER BÜRGER

Der Essay bei Heinrich Heine [O ensaio em Heinrich Heine]. Munique: dissertação filosófica, 1959.

Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das franzözische Theater um 1630. *Versuch einer wirkungsästhetischen Analyse* [As primeiras comédias de Pierre Corneille e o teatro francês por volta de 1630. Experimento de análise segundo a estética do efeito]. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.

Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avant-gardistischen Literatur [O surrealismo francês. Estudos sobre problemas da literatura vanguardista]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971 [1996: edição ampliada, com novos estudos].

Studien zur französischen Frühaufklärung [Estudos sobre o pré-iluminismo francês]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Theorie der Avantgarde [Teoria da vanguarda]. Frankfurt: Suhrkamp, 1974 [1980: 2ª edição, com posfácio].

Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur [Atualidade e historicidade. Estudos sobre a mudança de função social da literatura]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Vermittlung, Rezeption, Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft [Mediação, recepção, função. Teoria estética e metodologia da ciência da literatura]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Zur Kritik der idealistischen Ästhetik [Sobre a crítica da estética idealista]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Prosa der Moderne [Prosa da modernidade]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Das Denken des Herrn [O pensamento do senhor]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Die Tränen des Odysseus [As lágrimas de Odisseu]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes [O desaparecimento do sujeito. Uma história da subbjetividade de Montaigne a Barthes]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Ursprung des postmodernen Denkens [Origem do pensamento pós-moderno]. Weilerswist: Verlbrück Wissenschaft, 2000.

Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst [O declínio da modernidade. Escritos sobre Artes Plásticas]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Sartre. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

COLEÇÃO ENSAINHOS

ESPELHO DA TAUROMAQUIA Michel Leiris
PROUST Samuel Beckett
DEGAS DANÇA DESENHO Paul Valéry
TRÊS POEMAS SOBRE O ÊXTASE Leo Spitzer
DIÁLOGOS COM IBERÊ CAMARGO Sônia Salzstein (org.)
TERRENOS VULCÂNICOS Dolf Oehler
SOBRE O SACRIFÍCIO Marcel Mauss e Henri Hubert
OSWALDO GOELDI: ILUMINAÇÃO, ILUSTRAÇÃO Priscila Rossinetti Rufinoni
A GERAÇÃO QUE ESBANJOU SEUS POETAS Roman Jakobson
KAFKA: PRÓ E CONTRA Günther Anders
PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA Paul Zumthor
LASAR SEGALL: ARTE EM SOCIEDADE Fernando Antonio Pinheiro Filho

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Capa: Marcel Duchamp, *Ready-made Comb*, 1916 © Philadelphia Museum of Art/ Corbis/ Succession Marcel Duchamp/ ADAGP, Paris.

pp. 4-5: Grupo Dada em torno do boneco de Barrès, 1921 © Fotógrafo desconhecido, Bianchetti/ Leemage.

pp. 6-7: Kurt Schwitters e Theo van Doesburg, *Kleine DADA Soiree*, litogravura colorida, 1923 © Licenciado por AUTVIS, 2008, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia/ The Bridgeman Art Library.

p. 8: Raoul Hausmann, *ABCD*, nanquim e fotografia, 1923-24 © Licenciado por AUTVIS, 2008, ADAGP/ Photo CNAC/ MNAM, RMN.

p. 14: John Heartfield, *Benütze Foto als Waffe* [Utilize fotos como armas], John Heartfield com o chefe da polícia Karl Zörgiebel, 1929, fotomontagem © Licenciado por AUTVIS, 2008, Album/ AKG-images.

p. 111: Marcel Duchamp, *A fonte*, 1917/1964, urinol feito de porcelana, 33 x 42 x 52 cm © Succession Marcel Duchamp, licenciado por AUTVIS, 2008, Album/ AKG-images.

p.121: Daniel Spoerri, *Who knows where upstairs and downstairs are?* [Quem sabe onde em cima e embaixo estão?], 1964, técnica mista, colagem tridimensional © Licenciado por AUTVIS, 2008. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, The Bridgeman Art Library.

p. 131: René Magritte, *Le bouquet tout fait*, 1956, óleo sobre tela, 60 x 50 cm © Photothéque R. Magritte, licenciado por AUTVIS, 2008, coleção particular, 2008, BI, ADAGP, Paris/ Scala, Florence.

p. 138: Jackson Pollock com cigarro, pingando tinta sobre a tela, 1948 © Martha Holmes (foto)/ Time Life Pictures/ Getty Images.

p. 150: Pablo Picasso, *A garrafa de Vieux Marc*, 1912, colagem e carvão sobre papel © Succession Pablo Picasso, licenciado por AUTVIS, 2008, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris/ Lauros/ Giraudon/ The Bridgeman Art Library.

p. 152: John Heartfield, *Adolf – der Uebermensch: schluckt Gold und redet Blech* [Adolf – o super-homem: engole ouro e fala bobagens], 1932, fotomontagem © Licenciado por AUTVIS, 2008, Album/ AKG-images.

© Cosac Naify, 2008
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1974

Coordenação editorial JULIA BUSSIUS
Preparação JULIANA LUGÃO
Revisão IURI PEREIRA e CECÍLIA RAMOS
Índice remissivo LUCIANO MARCHIORI
Capa e composição MARIANA BERND

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bürger, Peter [1936-]
Teoria da vanguarda: Peter Bürger
Título original: *Theorie der Avantgarde*
Tradução: José Pedro Antunes
São Paulo: Cosac Naify, 2008
272 pp., 10 ils.

ISBN 978-85-7503-725-6

1. Vanguarda (Estética) I. Título.

08-06303 CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:
1. Vanguarda: Estética: Arte 701.17

COSAC NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218 1444
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3218 1473

FONTE Perpetua 12/15
PAPEL Pólen soft 80 g/m^2
IMPRESSÃO Geográfica
TIRAGEM 3000